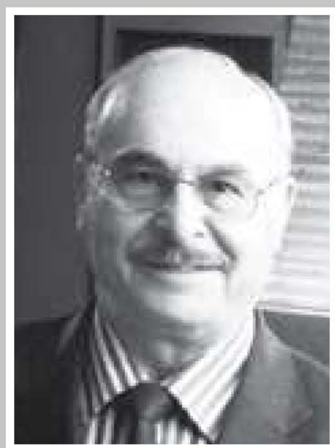


مهمَّة هيئة التَّحرير الجديدة

يَصْدُرُ هذا العدد من "أفكار" بهيئة تحرير جديدة، تضمُّ بعضًا من أعضاء الهيئة السابقة، إلى جانب بعض المثقفين المتميِّزين، ونحن في هيئتنا الجديدة سنحاول -بإذن الله- أن نكمل مسيرة الهيئة السابقة، ونضيف إليها أفكارًا جديدة، وموادّ تراثيّة، وفنونًا شعبيّة لم تكن "أفكار" تنشرها، من منطلق أنَّ لهذه المواد مجلّةً مستقلّةً تصدر عن وزارة الثقافة... ولكن بسبب ضغط النَّفقات، وشحّ المخصَّصات الماليّة في كل أجهزة الدولة، ارتأت وزارة الثقافة أن توقف مجلة "الفنون الشعبيّة"، وأن توكل للمجلة الأم "أفكار" مهمّة نشر مواد التراث والفنون الشعبيّة في بابٍ ثابتٍ بكلِّ عدد، وهكذا تصبح "أفكار" وكأنَّها مجلّتان في مجلّة.

لن تجد، عزيزي القارئ، في هذا العدد تغييرًا جوهريًّا، باستثناء إضافة باب التراث والفنون الشعبيّة، وهو كالأعداد السابقة باشتماله على عدد من البحوث الفكريّة، والدراسات الأدبيّة

مفتتح

مفتتح

والنقديّة، وآفاق الإبداع الشعري والقصصي والفني.. ولا غرو في ذلك، فهذا العدد نتاج متراكم لجهود الهيئتين السابقة واللاحقة، لذا ستجد فيه ملفًّا عن "انعكاسات الرَّبيع العربيّ في المسرح"، وهو من الملفّات المتَّفق عليها سابقًا، وقد أوكلت مهمّة تنفيذه للزميل الدكتور غسان عبدالخالق الذي كتب مقدّمته، واستكتب له عددًا من الباحثين المهتمّين بالمسرح وشؤونه.

لن يكون العهد الجديد مطابقًا تمامًا للعهد السابق، فلا شكّ أنّ لدى الزملاء الجُدُد في هيئة التَّحرير، من الأفكار والتَّجارب والرُّؤى والخبرة، ما يمكن أن يثري مسيرة "أفكار" ويرتقي بها، ويحقِّق لها تميُّزًا في عالم الفكر والأدب والثقافة، ويبوّئها مكانة رفيعة بين أترابها من المجلات الثقافيّة العربيّة، شكلًا ومضمونًا، وهذا ما سنأخذ به، وما نسعى جميعنا إلى تحقيقه، راجين أنْ يوفِّقنا الله في مهمَّتنا، وأن نعمل فريقًا متجانسًا لخدمة الثقافة والفكر، وتحقيق رسالة وزارة الثقافة في التَّوعية ونشر الفكر التَّنويريّ وثقافة الحريّة.

أمّا ما لا بدّ من الإشارة إليه بتوجُّس، فهو وجود توجُّه رسمي لتحويل مجلة "أفكار" إلى مجلّة إلكترونيّة لا ورقيّة، ولا غرو في ذلك، فعصرنا قد غدا عصرًا إلكترونيًّا لا ورقيًّا، تنهزم فيه الصَّحيفة والمجلّة والكتاب الورقيّ أمام النَّشر الإلكترونيّ، وتكنولوجيا المعلومات، وهذا الموضوع سيكون موضع اهتمام هيئة التَّحرير، فهل يمكن تحويل مجلّة "أفكار" إلى نشرة إلكترونيّة فقط، والاستغناء عن طباعتها على الورق، وتوزيعها؟

إنّ هذا الأمر هو أحد تحدّيات المرحلة القادمة، وهو مرهون بما تحمله قادمات الأيّام من تطوُّر في الوسائل الإلكترونيّة والإمكانيّات الفنيّة المُتاحة.

رئيس التحرير

الدكتور سمير قطامي



مقدمة الملف:

الرَّبيع العربيّ وانهيار خشبة المسرح

د. غسان إسماعيل عبدالخالق/ الأردن

ماذا يمكن أن يحدث إذا أصبح الواقع أكثر سورياليّة من الخيال؟ لقد قدَّمَت العلاقة بين الرَّبيع العربيّ والمسرح، إجابة بليغة عن هذا التساؤل الذي كان يمكن أن لا يُحمل على محمل الجدّ قبل العام 2011، لأنَّ ما حدث بعد اندلاع شرارة الرَّبيع العربيّ في تونس، يتمثَّل في انتقال مسرح اللامعقول والعبث والفوضى إلى خشبة الواقع، فيما فرّ الواقع مُضْطرًّا إلى خشبة المسرح؛ فلم يعُد الكُتّاب أو المخرجون أو الممثلون مضطرين لارتداء أقنعة التمثيل، بل صار كل همّهم محصورًا في إقناع أنفسهم وإقناع الجمهور المتلقي بأنهم يقدّمون الواقع ولا يمثّلون!

وعلى الرّغم من أنَّ أقصى ما يطمح إليه المسرحيّ (كاتبًا أو مخرجًا أو ممثلًا) هو ملامسة حدود الواقع، إلّا أنَّ بلوغ هذه الملامسة حدّ التطابق، كفيل بإفراغ التحدّي من مضمونه الذي ينبغي أن يظل في حيّز الممكن، وإلّا تبدَّدَت متعة تسلّق الجبل التي سرعان ما تتبخّر فور الوصول إلى قمّته؛ فهل تحقّق ما قاله محمود درويش: "الطريق إلى البيت... أجمل من البيت" بصورة أو بأخرى، على صعيد العلاقة بين المسرح وثورات الرَّبيع العربي؟

لقد قُيِّض لي سابقًا، بحكم عملي رئيسًا لمهرجان فيلادلفيا للمسرح الجامعي العربي(2003-2009)، أن أكون شاهد عيان على مدى ولع المسرح العربي بالتغيير عبْر لغات ومعالجات كثيرة ومتباينة، ناظمها الأبرز التلميح خوفًا من التصريح، والمجاز خوفًا من التلبُّس بقول الحقيقة. ثم قُيِّض لي أن أكون شاهد عيان على ما يشبه انهيار المسرح المهجوس باستحضار الرَّبيع العربي، وعلى نحو يذكّرنا بانعدام الوزن الذي يحط على السجين فور مغادرته بوابة السجن، وكأنَّ امتلاك الحرية أو توهُّم امتلاكها، عبء ثقيل قد يودي بمن لا يحسن التعامل معه إلى عبوديّة من نوع خاص.

وأحسبُ أنَّ ما اشتملت عليه معاينات المشاركين في هذا الملف (د.يحيى البشتاوي، د.مجد

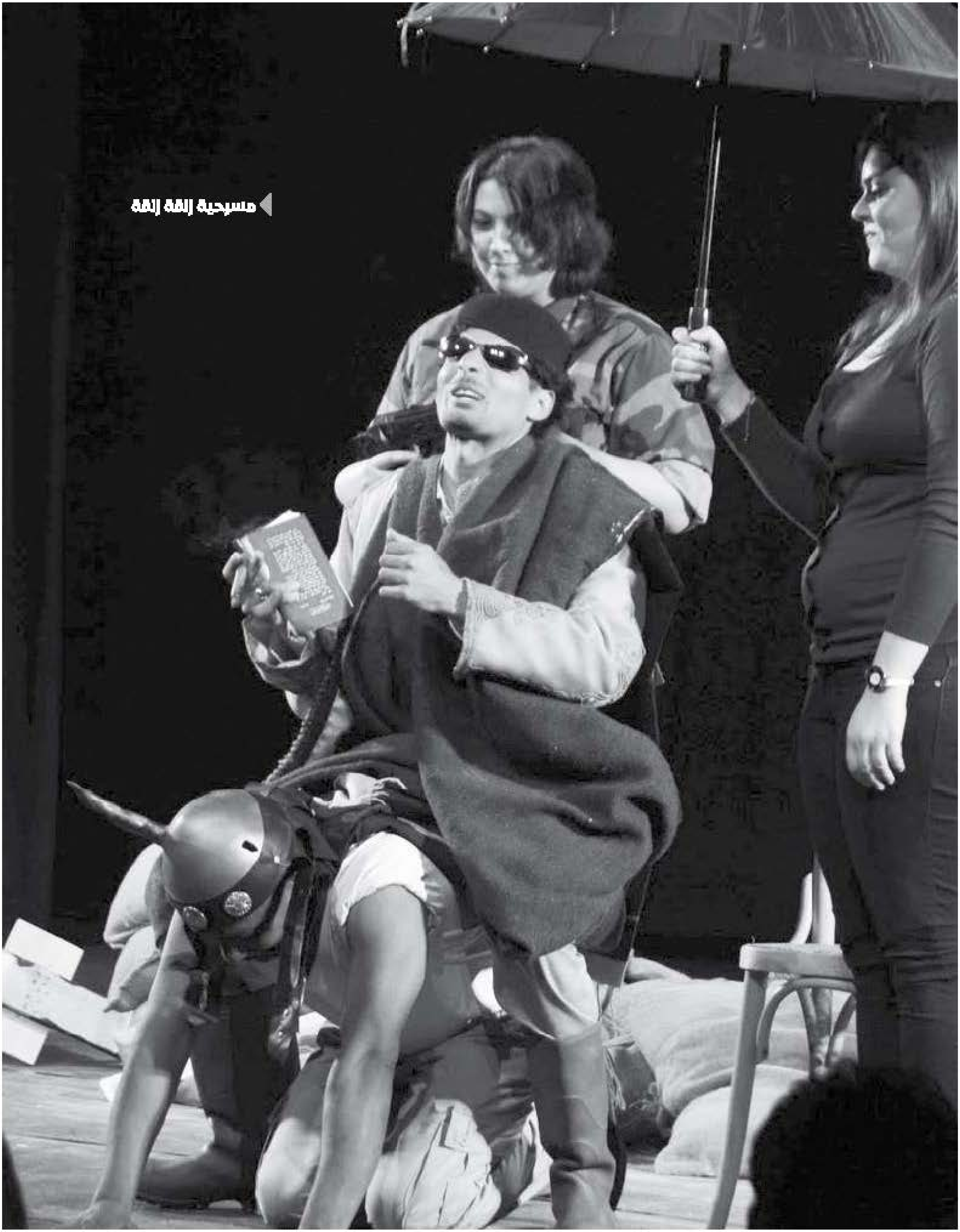
القصص، المخرج حكيم حرب، الناقد عاصف الخالدي)، قد تكفّلت إلى حد بعيد بالإجابة عن كثير من التساؤلات الوجوديّة الممضّة التي حفت بإشكاليّة العلاقة بين المسرح والرّبيع العربيّ، والتي أكّدت حقيقة أنَّ هذه العلاقة لم تلامس حدود المأمول إلّا في نطاق تجارب قليلة جدًا. ومن المؤسف أن تكون هذه النتيجة هي محصلة التقاطع بين الواقع العربي المتفجِّر والمسرح العربي المتحفِّز، وفي مفصل تاريخي وحاسم، طالما هيّأ المسرح العربي نفسه ليكون أحد أبرز قادته وصانعيه.

وحتى لا يتوهَّم القرّاء أنَّنا نقسو على المسرح العربي، يكفينا التذكير بحقيقة أنَّ(أبو الفنون)، كان وما يزال وسيظلّ هو المرشّح الأول والأقوى، لمخاطبة الجماهير وتعبئتها لإحداث التغيير المنشود. ووفقًا لهذا المعيار، وفي ضوء المعاينات الجادة والموضوعيّة التي ضمّها هذا الملف، فقد أخفق المسرح العربي في التعامل مع واقع الرّبيع العربي إخفاقًا ملموسًا، بدءًا من تونس ومرورًا بمصر وسوريا ولبنان والكويت واليمن. ولم يكد يتجاوز هذا الإخفاق إلّا المسرح الأردني، بحكم انضباط الشارع نسبيًّا، وفي ضوء التلاحم التاريخي بين المصيرين الأردني والفلسطيني.

إنَّ هناك ما يشبه الإجماع بين المشاركين على تورُّط المسرح خلال الرَّبيع العربي، في المضمون على حساب الشكل، وفي المباشرة والارتجال على حساب العمق والتأمّل، وفي استمراء جلد الذات على حساب التحليل والاستشراف من منظور فني وجمالي. وفي استسهال تحميل السلطة كل أوزار الواقع على حساب الجرأة على تحميل المعارضة حصَّتها من المسؤوليّة.

ولعلَّ أكثر ما يسترعي الانتباه في هذا الملف، اضطلاع المسرح المصري تحديدًا، بالدور الأكبر على صعيد إفراغ الخشبة العتيدة من مضمونها الفني، واتجاهه إلى التسطيح والفجاجة؛ على الرغم من تاريخه العريق، وعلى الرغم من وفرة مُخرجيه وكتّابه وممثّليه اللامعين، وعلى الرغم من أنه كان على مقربة شديدة من لحظة تاريخيّة قلّما تتكرّر. كما يسترعي الانتباه السرعة الفائقة التي وسَمَت مغادرة المسرحيين العرب لأجواء التَّجريد والتَّرميز واللامعقول فور تفتّح الرَّبيع الذي لم يزهر، ما يؤكّد أنَّ انصياعهم السابق لهذه الأجواء لا يعدو كونه حيلة المضطرّ وزاد المنقطع.

وأمّا ما لا ينبغي تجاهله في هذا الملف، فهو القطع الذي يكاد يبلغ درجة اليقين، بأنَّ ثورات الرَّبيع العربي، مقدّمات وأحداثًا ومآلات، سياسيًّا وثقافيًّا، لم تهدف إلى تدمير البنية التحتية والبنية البشرية، في بعض الأقطار العربية حسب، بل إنَّها هدفت أيضًا إلى تغييب التركيز القومي العربي على القضية الفلسطينيّة بوصفها مركز الالتزام السياسي طوال عقود، وإغراق الجماهير العربية في هموم وصراعات ثانويّة خاطفة، وهو ما تؤكّده الوقائع الملموسة يومًا بعد يوم. ومن المؤسف القول إنَّ المسرح العربي لم يكن في منأى عن الانجرار لهذه المصيدة، بعد أن كان الحاضن الرئيس للقضية الفلسطينية فكريًّا وأدبيًّا وفنيًّا، من المحيط إلى الخليج!



مسرحية زنقة زنقة



انعكاسات الرَّبيع العربي
في المسرح

د. مجد القصص/ الأردن

بَعْدَ شعلة بوعزيزي واندلاع الثورات العربيّة في العام 2011، ابتداءً من تونس وانتقالًا إلى مصر وغيرها من البلدان العربيّة وانتهاء بسورية، امتدَّت رغبة الشباب إلى التغيير من أجل الوصول إلى الديمقراطيّة، والقضاء على الحزب الواحد وعلى الحاكم المتمسك بكرسيه. هذا التغيير حمل معه أحلامًا كبيرة إلى الشارع العربي وعكس نفسه تلقائيًّا على المسرح العربيّ. وبرزت انعكاسات ما سمّي "الرَّبيع العربيّ" الإيجابيّة والسلبيّة واختلطت فيها المفاهيم، ولم نصل بعد إلى حلول واضحة لا في الحياة ولا على صعيد مقولات المسرح المختلفة.

تزامَنَت ثورات الرَّبيع العربي مع تصاعد الحركات الدينيّة التكفيريّة التي عيَّنت نفسها بديلًا عن السلطات الديكتاتوريّة، وبدأت سلسة الدم في العالم العربي، وصاحَبَتها هجرة الشباب إلى الدول العربيّة والغربيّة.

هنا في الأردن، كتبت الروائيّة ليلى الأطرش في العام 2015 مسرحيّة بعنوان(بوابة 5) وهي من إخراج كاتبة هذه السطور، تعرَّضَت فيها إلى هجرة الشباب الساعين وراء الحلم الغربي والفارين من وجه الموت ومن دمويّة التكفيريّين الذين تسيَّدوا المشهد بعد ثورات الرَّبيع العربي. أظهرت الأطرش المخاطر المحيطة بهؤلاء الشباب والتنازلات التي يجب أن يقدمها المهاجرون من أجل الحصول على تأشيرات تؤهِّلهم إلى دخول العالم الغربي. إلّا أنَّها دعت في نهاية المسرحيّة إلى التمسُّك بالوطن والدفاع عنه وعدم تركه لهؤلاء المنافقين التكفيريّين. كما تناولت المسرحيّة الجانب الديني التكفيري وأظهرت نفاق بعض الذين يدَّعون الإسلام وازدواجيّة التفكير لديهم النابع من حبِّهم لتسيُّد المشهد، إضافة إلى طموحهم للوصول إلى السلطة. وحاولت تعرية هذه النماذج، ودفْع الشباب إلى عدم الوقوع في فخ الأكاذيب المضلِّلة تحت شعار الدين.

وكما يقول رنبال الكردي في مقال له بعنوان(ما بين المسرح ومسرح الرَّبيع العربي): "إنَّ المسرح كان وسيلة لطرح أفكار ووقائع لم يكن المُشاهد

يمتلك القدرة على قولها والتعبير عنها في بعض الأوقات... اليوم -أي ما بعد الرَّبيع العربي- جاء التعديل والتغيير وأصبح المسرحي قادرًا على التعبير عمّا يجول في رأسه من أفكار دون أيّ خطر أو رادع سياسي وحكومي أو حزبي"، ولكن السؤال المطروح الآن بعد هذه الحرية المكتسبة: هل استطاع المسرح أن ينقل لنا هذه الأفكار بشكل فنّي أم بقي محتجزًا في شكل الخطابة السياسيّة المباشرة؟

ممّا لا شكَّ فيه أنَّ بدايات مسرح ما بعد الرَّبيع العربي، وتحديدًا في مصر، انحصرت في اعتلاء الممثلين لخشبة المسرح واستخدامها كمنبر للتعبير عن واقع واحتياجات الثورة والمُطالبة بالحقوق والمكتسبات من خلال مقولات خطابيّة مباشرة. فغاب الشكل وتغلّب المضمون. بمعنى آخر، غاب المسرح. هذه التجارب دفعت الجمهور إلى الالتفاف حول العروض لبعض الوقت بدافع الحماسة ومن ثم انفضّوا من حولها. فهذا الجمهور يسمع الخطابات نفسها في التلفزة وفي الشارع، فما الذي يدفعه للذهاب إلى المسرح وتحمُّل كلفة الحضور؟

وفي تونس بدأ المسرحيون الغاضبون يتكلمون بحرية مدافعين عن الثورة، إلّا أنَّ أعمالهم الأخيرة أصبحت تحاسِب الثورة وتحمل الكثير من خيبة الأمل، حيث أنَّ النتائج المرجوّة من الثورة لم يتحقق منها إلّا النزر اليسير، ففي مسرحيّة "ذاكرة قصيرة" للتونسي وحيد العجمي يعرّي المخرج السلطة الحاكمة اليوم ويدين التكفيريّين ويؤكد أنَّ الرَّبيع العربي والشهداء الذين قضوا من أجل الثورة قد دفعوا ثمنًا باهظًا مقابل التسلط الجديد للحكم الحالي الذي لا يختلف عن الحكم القديم إلا بالاسم. وكذلك الحال بالنسبة للمخرج الكبير فاضل الجعيبي ففي مسرحيته "جنون" يصف المشهد في تونس بأنه أشبه بالجنون فالرَّبيع العربي كان كذبة وأنَّهم -أي التونسيين- انجرّوا وراءه للخلاص من الديكتاتوريّة، فوقعوا في ديكتاتوريّة جديدة، ويشبِّه حال تونس بمستشفى المجانين.

إنَّ الأردنيين في مسرحهم -كما ذكرتُ سابقا مستشهدة بمسرحيّة بوابة 5- لم يتنازلوا فنيًّا


مسرحية جنونستان

عن الشكل المصاحب للمضمون من حيث استخدامهم للديكورات المعبِّرة والوسائل الفنيّة المتعدِّدة مثل الغناء والرقص المصاحب للعروض للتعبير عن أفكارهم، ما حدا بالجمهور إلى متابعة التجربة بحرص شديد، فقد اجتمعت المقولة التي تعبِّر عن نبض الشارع مع جماليّات المسرح التي لم تغب. كما أنَّ النصوص كانت عميقة فنيًّا وابتعدت عن الشعارات والخطابيّة.

فعلى سبيل المثال هناك مسرحيّة "جنونستان" للمخرج حكيم حرب، التي قُدِّمت في تشرين الثاني 2018 ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني المحترف، وقد تناولت الرَّبيع العربي وما آل إليه المشهد السياسي من ضحالة، إضافة إلى تحميل الرَّبيع العربي مسؤوليّة تغييب القضيّة الفلسطينيّة ودفنها.

وهذه المقولة تكرَّرت بشكل آخر ومشابه في مسرحيّة "قالب كيك" للروائية سميحة خريس، وهي من تمثيل الفنانة القديرة جولييت عواد وإخراج كاتبة هذه السطور. حيث أكّدت الكاتبة في هذه المسرحيّة على الخيبة التي حدثت بعد الرَّبيع العربي، فالتوقعات في مكان والنتائج في مكان آخر. وقالت: "لا الرَّبيع ربيع ولا الماشي ماشي، ولا النايم نايم، ولا الواقف واقف، ولا الميت ميت". وعبر هذه المقولة تؤكّد خريس اختلاط المفاهيم بعد الرَّبيع العربي، والفشل في جلب الديمقراطيّة وتحقيق الرفاهيّة التي حلمت بها الشعوب حين بدأت انتفاضتها، وهناك تلميح إلى أنَّ هذا الرَّبيع ما هو إلا كذبة جرّت المنطقة إلى القتل والكراهية والكثير من الويلات.

كما أكدت المسرحيّة في مكان آخر على إدانة الإرهاب والتكفيريّين في محاولة لتوعية الشباب وتحذيرهم من الانجراف وراء الأفكار الظلاميّة: "أجوهم من باب الدين ما خلّو خدعة إلّا ولعبوا فيها بعقول الشباب وقالوا لهم:(جاهدوا واقتلوا بعضكم بعضًا كي تدخلوا الجنّة.. طلع لكل واحد جنّة، اقتلوا بعض يا قاتل يا مقتول، وضلّت الجنّة تستنّى، مش قادرين يفهموا إنه الدين محبّة وسلام وعمره ما كان دمار)".

مرَّة أخرى تناقش سميحة خريس بعد ليلى الأطرش موضوع التكفيريّين، في محاولة لتوعية الشباب للابتعاد عن هؤلاء المضلِّلين الذين يسعون إلى مكاسبهم الشخصيّة على حساب الدين الحقيقي القائم على المحبّة والسَّلام وليس على القتل الذي أفرزته ثورات ما بعد الرَّبيع العربي.

لقد كان المسرح الأردني أكثر نضجًا ووعيًا في تفاعله مع ما يسمّى الرَّبيع العربي من مسارح دول الجوار، وربَّما أدَّت عدة أسباب إلى هذا النُّضج، منها أولا: عدم وقوع الشارع الأردني في فخ الرَّبيع العربي، وثانيًا: قرب الشارع الأردني وتورُّطه وتعاطفه مع القضية الفلسطينيّة ما جعله يحلل ويستنتج أنَّ الهدف هو تغييب القضيّة الأساس، وثالثًا: التفاف الشارع حول قيادته على الرغم من ضيق العيش، مع الاستمرار بالمطالبة الحثيثة الداعية إلى تحسين الأوضاع السياسية والاقتصادية، حيث أنهم قد رأوا بعينهم ما آلت له حال البلدان العربيّة وما جلبت من ويلات للشعوب، فكانوا أكثر وعيًا وحرصًا.



الرَّبيع العربيّ
يُعيد المسرحيين إلى مسرح الواقع

حكيم حرب/ الأردن

إنَّ التحوُّلات الدراماتيكيّة السريعة التي أحدثها الرَّبيع العربيّ مؤخرًا لم تخطر ببال كبار كُتّاب المسرح في العالم، بمن فيهم "وليم شكسبير" الذي تعجُّ مسرحيّاته بقصص تراجيديّة حول النهايات المأساويّة التي وصل إليها أعتى القياصرة والأباطرة عبْر التاريخ، مثل "يوليوس قيصر"، "مكبث"، "ريتشارد الثالث" و"هنري الرابع". لذا فإنَّ الواقع العربي غدا أكثر مأساويّة وغرائبيّة من المسرح، ممّا جعلنا كمسرحيين عاجزين عن تقديم قصص وأحداث وموضوعات دراميّة قادرة على منافسة قصص وأحداث وموضوعات الواقع العربي المعاش. فمن مسرحيّة سقوط البرجين في "نيويورك" والحرب على أفغانستان، إلى دراما سقوط بغداد وإلقاء القبض على الرئيس العراقي الراحل "صدام حسين" داخل حفرة، ومحاكمته المسرحيّة، وإعدامه الذي شاهده الملايين عبر هواتفهم النقالة، إلى إحراق "البوعزيزي" لنفسه واندلاع الثورة في تونس وهروب الرئيس التونسي السابق "زين العابدين بن علي"، وصراخ التونسيين وسط شارع "الحبيب بو رقيبة": "بن علي هرب.. بن علي هرب"، إلى الورد الذي تفتَّح في حدائق مصر وخروج الملايين إلى ميدان التحرير وهم يهتفون: "إرحل.. إرحل" إلى أن رحل "حسني مبارك" وتمَّ اقتحام السجون فهرب "محمد مرسي" وأصبح رئيسًا لمصر، ثم سرعان ما تمَّت الإطاحة به من خلال ثورة، ليحلّ قائد الجيش "عبدالفتاح السيسي" رئيسًا لمصر بدلًا منه، إلى إلقاء القبض على "أسامة بن لادن" وقتله على طريقة أفلام "الآكشن"، واندلاع الثورة في ليبيا وهروب القذافي واختبائه داخل ماسورة خاصة بالتَّصريف الصحي، وقتله بطريقة بربريّة، إلى ما حدث في اليمن من أحداث جسام لم تنتهِ بمقتل "علي عبدالله صالح" واندلاع حرب اليمن التي ما زال سعيرها يأكل الأخضر واليابس، إلى المأساة السوريّة التي ما زالت فصولها مستمرة، وحتى ظهور عصابات الفكر الظلامي والتكفيريين والقتل المجاني على الهويّة وسلسلة التفجيرات والهجمات الإرهابيّة التي روَّعت العالم.



مسرحية عرائس فوق مسرح متوهج

وهنا بدأنا كمسرحيين عرب نرى أنّنا بحاجة إلى نوع جديد من المسرح لا يحقّق الإحساس التراجيدي لدى المتلقي العربي -الذي أُتخم بكمٍّ هائلٍ من الحالات التراجيديّة التي يعجز عن تخيُّلها كبار المسرحيين- بل يتّخذ موقف الساخر والمتهكّم على هذا الواقع الذي لم يزهر ربيعه خيرًا ورفاهية وسلامًا على شعوبه، وتفجّر دمًا ودموعًا وويلات، ما زالت حممها تتطاير حتى الآن. وبالوقت نفسه فإنّنا لم نعُد نريد للمسرح أن يتناول قضايا وجوديّة وميتافيزيقيّة وسورياليّة بعيدة عن الواقع الملتهب الذي يعيشه المواطن العربي، المتمترس وراء شاشات التلفزة ليل نهار، لمتابعة الأحداث الجسام التي تجري كل يوم، ولا وقت لديه للتفكير في حلّ مشكلة "جودو" لمعرفة ما إذا كان سيأتي أم سيطول انتظاره، ولا الصّبر على تأمّل "سيزيف" وهو يكرّر حمل الصخرة إلى قمّة الجبل ودحرجتها إلى قعر الوادي ومن ثمّ معاودة حملها من جديد، ولا البكاء بحرقة على المصير المأساوي الذي لقيه العاشقان الرومانسيان "روميو وجوليت".

ومن هنا تمثّل الانعكاس الأقوى للرّبيع العربي، بمغادرة المسرحيين العرب للقضايا الفلسفية

والذهنية والعبثية، التي تزخر بها النصوص المسرحيّة العالمية، مثل نصوص "ألبير كامو" و"جان بول سارتر" و"صموئيل بيكيت" وغيرهم، واقترابهم من نبض الشارع العربي وهموم الناس وقضاياهم المصيريّة.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، قمتُ عام 2012 بمسرحة وإخراج رواية "رجال في الشمس" للكاتب الفلسطيني "غسان كنفاني" بعنوان جديد حمل اسم "عرائس فوق مسرح متوهِّج" والتي أرخى الرَّبيع العربي بظلاله على أحداثها، فبدا أنَّنا كشعوب عربيّة ما زلنا نموت اختناقًا داخل أوطاننا التي أضحت خزّانات مظلمة للموت البطيء، وأنَّ محاولاتنا لطَرْق جدران الخزّان قد باءت بالفشل، فعلى الرّغم من إجراء تغيير على أحداث الرواية الأصليّة، حيث جعلتُ الشخصيات تخرج من الخزان لتطارد أبا الخيزران -إشارة لما حدث في ثورات الرَّبيع العربي- إلّا أنَّ الأحداث تتمخّض عن استنساخ جديد لأبي الخيزران الذي يستمرّ في قيادة مركبتنا نحو المجهول، ما يؤكد أنَّ الرَّبيع العربي لم يفضِ إلّا إلى تغييرات شكليّة، لكن الجوهر بقي على حاله، وقد تمَّ التَّعبير عن هذه الحالة بشكل ساخر أقرب إلى ما يسمى "الكوميديا السوداء".

وفي العام 2014 كتبتُ وأخرجتُ مسرحيّة "عصابة دليلة والزيبق"، مُسقطًا خلالها أحداث إحدى حكايات ألف ليلة وليلة "دليلة والزيبق" على ما حدث في الرَّبيع العربي، لمحاكاة عصابات القتل والدمار التي ظهرت في منطقتنا العربيّة،



مسرحية عصابة دليلة والزيبق

والصراع الدموي العبثي الذي ما تزال رحاه تدور بين الأشقاء حتى الآن، واختلطت فيه الأمور بشكل ضبابي لم نعُد نميِّز خلاله المصيب من المخطئ، والذي لا ينتهي إلّا بخسارة الطرفين وانتصار عدوّهما المشترك الذي طالما انتظر أن يقضي كلاهما على الآخر لكي تخلو له الأرض بما رحبت، فهذا الصراع الذي يدور بين العاشقين "دليلة والزيبق" لم يخدم سوى أولئك المتربِّصين الذين مهّدوا له وغذّوا عصاباته من الجانبين، ثم ادَّعوا أنهم بصدد القضاء عليها، بحثًا عن سلام زائف وسعادة فارغة.

وفي العام 2016 قمتُ بإعادة كتابة وإخراج أسطورة "أوديب" لتناسب الواقع العربي السياسي المعاش، من خلال نص مسرحي جديد بعنوان "ليلة سقوط طيبة"، وذلك للتعبير عن الفوضى التي حلّت بمنطقتنا العربيّة بعد أحداث الرَّبيع العربي، فشكَّكتُ في نصّي الجديد بكل ما نُسب لِـ"أوديب" بخصوص أنه قاتل أبيه وزوج أمه، مؤكِّدًا أنَّ هذه التهمة قامت بتسويقها كل من المؤسسة العسكريّة بزعامة القائد "كريون" والمؤسسة الدينيّة بقيادة الكاهن "تريزياس"، بهدف تشويه "أوديب" تمهيدًا لعزله والاستيلاء على عرشه. كما شكّكت المسرحيّة بنوايا كل من "بولونيس" و"إثوكليس" أبناء أوديب اللذين تصارعا على حكم "طيبة" بعد موت أبيهما "أوديب" مدَّعيين بأنَّ كلًّا منهما يقاتل لحماية طيبة وشعبها، مع أنَّ الحقيقة عكس ذلك تمامًا، فقد تصارعا كما يتصارع صبيان الأزقّة وباعا طيبة وطرحاها في المزاد، إلى أن قَتَلَ كلاهما الآخر.

وتناوَلَت المسرحيّة قضية انجرار الشباب وراء صراعات "الأخوة الأعداء" الذين لا همَّ لهم سوى الوصول إلى السلطة على حساب تضحيات الأبرياء، وعبَّرَت شخصية "أنتيجون" ابنة أوديب، عن هذه الشريحة من الشباب، التي تقدِّم أرواحها ثمنًا لطبخٍ سياسيٍّ لا تدرك خفاياه، فهذه المأساة التي يتوق الشباب لتمثيل أدوار الضحايا فيها ما هي إلّا مسرحيّة تم إعدادها على نحو محبوك لتبدو حقيقيّة، مع أنَّ الحقيقة هي أنَّ كل ما يحدث تمثيل في تمثيل، بهدف تحقيق مآرب أخرى يجهلها هؤلاء الشباب الذين نحن بحاجة لهم فوق الأرض وليس تحت الأرض، كما هي الحال في معظم الأقطار العربيّة التي سقط فيها العديد من الشهداء الشباب، خلال ثورات الرَّبيع العربي، على أمل التغيير، لنكتشف لاحقًا أنَّ الأمر لم يعْدُ كونه مسرحيّة انطلت علينا كلّنا.

وفي العام 2018 قمتُ بكتابة وإخراج مسرحيّة "جنونستان"، حيث تجري أحداث المسرحيّة في دولة افتراضيّة تسمى "جنونستان" ولا تمتّ للواقع بصلة، بمعنى أنَّها لا تشير إلى زمان ومكان محدّدين، بل هي تختزل فساد العالم العربي من خلال هذه الدولة الافتراضيّة، مؤكدة على أنَّ أكبر حالات الفساد موجودة في عالمنا العربي، وأنَّ المحاربة الحقيقيّة لهذا الفساد لا تكون إلّا من خلال الارتقاء بثقافة ووعي الشعوب. ولا تعبِّر المسرحيّة عن شكل من أشكال الفساد والديكتاتوريّة التقليديِّين، بل هي تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، إذ أنها تتحدث عن تلك الدكتاتوريّة القابعة في داخل كل منّا، وذاك

الفساد الذي يعشّش في النفوس والعقول؛ فكل منّا مشروع فاسد ودكتاتور إلى أن تسنح له الفرصة للتعبير عن ذلك.

وتشير المسرحيّة إلى أنَّ الخلاص الحقيقي لا يكون بالتخلُّص من شخص الفاسد أو الدكتاتور فقط، لأنَّ كليهما قادر على التناسل عبْر أجيال من الفاسدين والمستبدّين لاحقًا، فكثير من حالات الفساد والدكتاتورية في عالمنا العربي لم تنتهِ بالإطاحة برموزها خلال ثورات الرَّبيع العربي، بل على العكس، لأنَّها كانت أحيانًا تولِّد طغاة أكثر تعسُّفًا، وفاسدين أكثر فسادًا، فالمسألة أخلاقيّة قبل كل شيء، ومن الأجدى محاربتها في دواخلنا قبل كل شيء، وذلك للقضاء على ثقافة الفساد والفكر القمعي الذي يختفي وراء الأقنعة التي نرتديها نحن البشر؛ أقنعة التحضُّر والمدنيّة، وبعكس ذلك فإنَّ كل ما نقوم به من ثورات لن يكون مجديًا، ما دامت ثقافة الفساد وذهنيّة الاستبداد مزروعة في دواخلنا، وما دمنا غير قادرين على استئصالهما بالعلم والمعرفة ومن خلال الارتقاء بالوعي وبالذائقة.

وقد اقتَرَحَت المسرحيّة نوعًا من الكوميديا الرّاقية التي تخاطب العقل وتحاول أن تجد حلًا لمشكلة علاقة الجمهور بالمسرح، من خلال عرض مسرحي كوميدي غنائي ينشد تحقيق المعادلة الصعبة، بأن يكون صالحًا للنّخبة وللعروض الجماهيريّة طويلة الأمد، وربَّما كان سبب ذلك ممثّلًا في أنَّنا نبحث عن مسرح حيّ ومؤثِّر في الناس على اختلاف ثقافاتهم، ولكوْن المواطن العربي اليوم لم يعُد يرى في التراجيديا تعبيرًا حقيقيًّا عن واقعه، بل هو يرى أنَّ الواقع الذي نعيشه اليوم لا يمكن التعبير عنه إلا بالسُّخرية.


مسرحية ليلة سقوط طيبة



المسرحُ مُمَثلًا
على خشبة الرَّبيع العربي

عاصف الخالدي/ الأردن

تَمَيَّزَ الرَّبيع العربيّ -إن صحَّ التَّعبير- بفترةٍ طويلةٍ من الدَّهشة، جاوَزَت تطلُّعات المفكرين والمحللين والمثقفين، بل وأصبح زمن الثورة المتميِّز بالسرعة والكثافة، مجرَّد زمن ممتدّ، تُلقى على جانبيه التُّهَم والجثث، وصارت سنّة التغيير المتوقَّعة والمأمولة وفقًا للنموذج الأوَّل (تونس)، مجرّد وهمٍ أو خدعة تلاشت في سورية واليمن وليبيا.

وبينما اشتعل السّجال العربيّ من أرض الواقع وحتى مواقع التَّواصل، بدا الفنّانون والأدباء من الأشخاص الأكثر اضطرارًا لمواكبة الأحداث الأهمّ التي تشغل بال المتابعين العرب في كل مكانٍ ضمن الرَّبيع العربيّ؛ ممّا حوَّل المسرح والسينما والتلفزيون، إلى ساحات سجالٍ جديدة، أيًا كانت توجُّهاتها في تصوير الرَّبيع العربي وقراءته. والمسرح بالذات، بدا ضحيّة عدم القدرة على الصَّبر، بعد أن تحوَّل الرَّبيع عمومًا، إلى شتاءٍ رماديّ السماء، بلا نهاية، ولعلَّ الإضاءة على بعض الأعمال المسرحيَّة التي حاولت محاكاة الرَّبيع العربي، تقدِّم رؤية أوضح لما آلت إليه حال هذا الفن في ضوء ما تقدَّم.

تجربة الأخوين ملص من سورية

صغرت دمشق على رحابتها، وتحوَّل المسرح الكبير الذي هو المدينة وكل هذا العالم، إلى غرفة، تتَّسع لأقلّ من 20 شخصًا، ولا خشبة، لا إضاءة مميَّزة، بالكاد يوجد باب وأريكة وممثِّلان، هما الأخوان التوأم محمد وأحمد ملص، اللذان تحوَّلا في لحظة ما إلى سورية كلّها، فالأوَّل يمثل النظام، والثاني يمثل الشعب. ودونما أسماء، يتبادلان الأدوار في لحظة ما، فلا ممثل النظام واعٍ لحال شعبه وفورانه، ولا المواطن واعٍ لجهل سلطته. وبعباراتٍ كوميديّة، يحاولان اختصار المجال العام، ويكثِّفان كوميديًّا وبلغة بسيطة، (خليط من السباب البسيط والمفارقات) العلاقة بين المطالبة بالحريّة والقمع، إذْ كلّما ارتفَعَت أصوات المطالَبة بالحريّة، تطوَّر القمع وازداد.

أهمّ ما تقدِّمه المسرحيَّة، عدم الوعي المتبادل

بين الطرفين، إذْ أنَّ سرعة كل منهما في تقمُّص دوْر الآخر ليست مجرَّد إثارةٍ لسخرية المتلقّي، بقدر ما هي إحالةٌ على التحوُّلات السريعة وغير الواعية للعنف، سواء ما مارسه الجلّاد دون رحمة، أو ما لجأت إليه الضحيّة في لحظة إكراه. وهو مقياس لحال الرَّبيع العربي عمومًا، إذ تشهد ليبيا مثالًا على نظامٍ سقط ممثَّلًا بشخصية معمر القذافي، ليتوزَّع العنف بين الثوريين إنْ صحَّ التعبير، كأنَّ السلطة كانت تلعب دورًا واحدًا أساسيًّا، هو احتكار العنف، والآن أصبح من حق كل ثائرٍ ممارسته. ولا تنتصر ثورة ما، إلّا إذا تمكّنت من خلق طرفٍ واحدٍ يحتكر العنف منتصرًا على كلّ طرفٍ آخر. في معادلةٍ "فوكويّة" مثيرةٍ للجدل.

أمّا بخصوص فكرة الشعب، فإنَّها تنتهي بمجرَّد أن يصير الانخراط في عملٍ منظَّمٍ وسلطويّ النزعة أمرًا ضروريًّا للوصول إلى الحريات التي تَعِدُ بها الثورة؟ فالعمل المسلّح المنظّم والموجَّه من شؤون السلطة، وليس حالةً شعبيةً طبيعيّة. وبصورةٍ عامة، كان أداء الأخوين ملص جيدًا، بل إنَّ تأويلات المسرحيَّة التي كان بطلاها شابان منحازان للثورة، لم تخرج عمومًا عن سياق الموضوعيّة. فالحيرة هي سيدة المشهد، إذ يتطرَّقان ببراعة إلى الطائفيّة الدينيّة، وإلى الطائفيّة السياسيّة في سوريا، محاولَيْن أن يتحدَّثا عن ثورةٍ مأمولة في ظل الثورة القائمة، لا يتم تجييرها وفقًا لأيّ مصالح، ووصمها بالطائفيّة أو التشدُّد والتحزُّب أو العنف.



مسرحية غيلان

إنَّ مسرحيتهما "الثورة غدًا، تؤجَّل إلى البارحة" هي إشارةٌ إلى جزءٍ مفقود من الثورة، ومن الواقع، وجاءت مؤشرًا على الانهيار المتوقع، على الرّغم من أنَّها عُرضت لأوَّل مرّةٍ في دمشق نفسها عام 2011، وفي غرفة، انتقَلَت لاحقًا إلى الإمارات وفرنسا وموسكو وغيرها من العواصم.

وتُعدُّ المسرحيَّة مثالًا على الاستشراف لما سيكون لاحقًا، من خرابٍ يدَّعي الجميع أنه ليس طرفًا فيه. ويلعب المسرح هنا دورًا متقدِّمًا، سواء من حيث التقنيات التي ربَّما قيَّدتها الإمكانيّات فخدمت النص والفكرة. ومن خلال كونه نوعًا متقدمًا في أطر الفن المسرحي، يواكب الحدث ويقرأه خلال حدوثه، وهو ما ترك ربّما أخطاء ما، ونجاحاتٍ ما، تعود في النهاية إلى رؤية المتلقي حول سورية نفسها، التي خرجت من كونها موضوعًا للنقاش، إلى كونها مذبحةً لا يريد أحد أن يتم نسْبها إليه.

الوحوش لا تتغيَّر

من تونس، ومبكرًا كذلك، في العام 2013، تمَّ عرض مسرحيَّة، هي "غيلان"، عن ما بعد الثورة التونسيّة، وسقوط الأحلام. وتظهر في المسرحيَّة المعروضة على خشبة مسرحٍ تتوفَّر فيه جميع الإمكانيات، حالةٌ أخرى أكثر تركيبًا وتفصيلًا، لمحاكاة ما يمكن تسميته فشل الثورة، سواء

مسرحية الثورة غدًا، تؤجَّل إلى البارحة



مؤقتًا، أو في المستقبل، حيث تخلص المسرحيَّة في تونس الأكثر استقرارًا من سورية بكثير، إلى تلك النتائج التي وصل إليها الأخوان ملص على الرّغم من اختلاف الظروف بشكلٍ كبيرٍ بين البلدين.

إنّ ما جمعهما هو فشل الثورة، لكن مسرحيَّة (غيلان) تستثمر فكرتها منذ اسمها، حيث أنّ الغول هو ذلك الكائن المهدَّد بالقمع والانقراض، لأنه لم يتمكن من التحرُّر والآدميّة. وهو هنا، على ضفاف الثورة لا يستطيع العبور نحو الحرية المنشودة، فهو الحزب، والمؤسسة الاجتماعيّة والتقليديّة، وهو ما تبقّى من مؤسسات السلطة، ومن الاقتصاديين وأصحاب المصالح الذين جمعتهم مصالحهم الذاتية، حتى يخنقوا فكرة الثورة، ويعيدوا إنتاجها وفقًا لمصالحهم. وعلى صعيدي الأداء والتقنية، والأسلوب الجامع بين الصوت العالي حدّ الصراخ تارةً وحدّ الغناء تارةً أخرى، وبين الجدّ والهزل والحزن، فإنَّ الممثلين أعادوا موضعة الرَّبيع العربي على خشبة مسرحهم، واندمجوا في أدوارهم بشكلٍ بارع. بينما بدت المسرحيَّة أكثر واقعيّة من مسرحيَّة الأخوين ملص، ربما لبعدها الزمني أكثر عن التجربة.

وبوضوح، فإنَّ الوجوه الملوَّنة للممثلين، لم تنجح في إخفاء الوحوش داخلهم، بينما ظلَّ الظلام مخيِّمًا معظم الوقت، ولم يكن هنالك بصيص نور، في إشارةٍ إلى اليأس الذي حلَّ وخيَّم على أجواء تونس ذاتها.

ولعلَّ هاتين التجربتين المميزتين والمبكرتين على صعيد العلاقة بين الرَّبيع العربي والمسرح العربي، تشكلان نموذجًا للانشغال المسرحي في القضايا الاجتماعيّة والإنسانيّة العربيّة في ظلِّ (الثورات) ومآلاتها الأخيرة، البعيدة عمومًا عن أرض الحريّة والتقدُّم، وفقًا لما قدَّمته هاتان المسرحيَّتان، اللتان لم تتطرَّقا إلى المستقبل، بل بقيتا مغرقتين في وصف الحالة وما بعدها، أمّا الاستشراف، فظلّ لولبيًا، لا تقدُّم ولا تراجُع، بل مجرَّد دورانٍ حول الذات الإنسانيّة وهي تشهد انسلاخ أحلامها عنها، ومضيّها نحو الموت. ما يشير إلى نجاح المسرح العربي في التَّوصيف، أمّا ما هو متعلقٌ بالبناء، والاستشراف، وإبداء أسبابٍ عميقة أو تمثيلاتٍ للفشل ودوافعه، فبقيت غير واضحة.

إنَّ تحليل الواقع الاجتماعي لا يكفي، والمسرح ليس مشروطًا بتقديم الحلول ولا رؤية المستقبل، وإن كان مرآةً للذات، غير أنَّ المسرحيَّين اكتفيتا بجلد الذات الفاعلة في خضمّ ربيعها، وألقت من جديد بالفشل، على منظومة السلطة، التي قيل إنَّهُ تمَّ التخلص من سطوتها، سواء في حالة تونس، أو على الأقل، كسر خطوطها الحمراء في حالة سورية؛ ما يمنح المسرحيَّين رؤية أساسيةً واحدة، وهي أنَّ الذات الفاعلة، متوهّمة أنها تفعل أو تؤثر، ضحيّة عالمٍ ليس لها! تمامًا مثل المسرح، الذي هو مجرَّد خشبةٍ لا يمكن أنْ تضجَّ فيها الحياة، إلّا إذا قرَّر الجمهور (يتحول لسلطة في هذه الحال) أن يحضر. يوجد إذن عنصر غاب في ما سمّي "الرَّبيع"، وكذلك يستمرّ غيابه، في المسرح.



الكتابة الرقميّة وإِشكالُ الأجناسيّة.. قراءة في الأشكال..

د. البشير ضيف الله/ الجزائر

تَجْدُرُ الإشارة أوّلًا إلى أنّ "العولمة" كمتحوّل سوسيو- ثقافي أثّرت بشكل أو بآخر في الكتابة الأدبيّة شكلًا، وجعلتها "جنسًا مفتوحًا وغير منجز أبدًا، قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه السكون الكامل والانغلاق"[1]، و"هي بذلك تتطوّر باستمرار تجليًا للواقع بكل تحوُّلاته"[2] "assimlation"، ومن ثمّ محاولة التملُّص من الماضي وتشكيل زاوية فنيّة مختلفة[3] قائمة على رفض "الأبوة" أو "التقديس"أو "المثاليّة"، قريبًا من الخرق والفضح والتقويض لكل "الصنميّات" و"الينبغيّات" التي تغلّف العلاقات الاجتماعيّة بشيء من النفاق "السوسيالي" القائم على التكريس حينًا، والموالاة أحيانًا أخرى، وهو دوْر اضطلعت به الكتابة الأدبيّة خصوصًا الرواية، والأمثلة كثيرة على كل حال، وهو ما ليس من صميم بحثنا هذا.

اجناسيّة الكتابة الرقميّة

يبقى الكلام عن "الأجناس" الأدبيّة التفاعليّة تحقيقًا للجانب المنهجي الأكاديمي فقط، خصوصًا وأنّ إشكالًا أصبح مطروحًا اليوم بشأن التقسيمات المختلفة التي لم ترسُ بعد على تقسيم أجناسي موضوعي وموحّد، فكثير من النقاد يصنفها (أي التقسيمات الأجناسيّة) على أنها "أيقونات جديدة لمحتويات قديمة... القصيدة الإلكترونيّة هي ماضٍ بصيغة العصر، ومنظور قديم برؤية ولغة معاصرة، فإذا ما حاولنا تصنيف كل عصر بلغة مخصوصة ينماز بها ويتفوّق وينتج فتكون هي صورته التي بها ينماز ما بين العصور، فإنّ نهايات القرن العشرين ومطلع الألفيّة الثالثة هي عصر التكنولوجيا والاتصالات بكل أشكالها وأنواعها واستعمالاتها وأهدافها."[4].

تعتبر النصوص الرقميّة نصوصًا جامعة مفتوحة على مختلف أشكال الكتابة شعرها ونثرها، محدثة بذلك خلخلة في المنظومة الأجناسيّة الكلاسيكيّة، ومكسِّرة للحدود المفتعلة بينها في ظلّ التحوُّلات التكنولوجيّة والإبداعيّة التي يعرفها الراهن بكلّ تراكماته، ولئنْ أدرجنا هذا

التقسيم فإنّما لضرورات بحثيّة/ دراسيّة لا أكثر تأخذُ في الحسبان مقتضيات الدّرس الأكاديمي، وانشغالات الفكر النّقدي لتكوين رؤية واضحة عن هذا الحراك التفاعلي بكلّ إيجابيّاته وتجاذباته ومآخذه.

الشّعر

انفتح الشعر عمومًا على مجموعة من التمثلات النصّية تكتسب صفة الرقميّة لكنها تختلف من حيث الطرح والشكل والرّوابط، والإضافات:

أوّلًا: الشّعر البصريّ الرقميّ

نصٌ يعتمد بالأساس على المؤثرات البصريّة كالصُّوَر والأضواء والألوان والخطوط والرسومات التشكيليّة وعلامات الترقيم... إلى جانب مؤثرات صوتيّة في بعض الأحيان، والمتلقّي في هذه الحالة يعتمد على حاسة البصر بالدرجة الأولى لتذوُّق هذه النّصوص والتفاعل معها تدريجيًّا، أيْ أنّه يمنح فرصتيْن للقارئ؛ فرصة التفاعل مع النّص في فضائه اللغوي، وفرصة أخرى للتفاعل في فضائه الصّوري، فالفضاء الأوّل مُتاح للقراءة السريعة والمباشرة بخلاف الفضاء الصّوري الذي أعتبرهُ منفذًا للحفر في النّص عميقًا، واكتشاف مخبوءاته، وتحسُّس إيقاعاته ونبضاته. إنّ الفضاء النّصي "مُعطى للتعرُّف السريع والمباشر، في حين أنّ الفضاء الصّوري مُعطى للرويّة والتأمُّل المتأنّي... هذا يعني أنّ الفضاء النّصي يمنح أولويّته للعين المسترسلة في القراءة ومسح المكتوب، في حين أنّ مكونات الفضاء الصّوري تستدعي توقُّف هذا الإرسال، وتستلزم فترة زمنيّة للإدراك."[5].

وكنموذج في هذا الشأن نقارب بعض نصوص التجربة الشعريّة البصريّة الرقميّة للشاعر العراقي "مشتاق عباس معن" من خلال قصيدته التفاعليّة "لامتناهيات الجدار الناري"[6] بعد تجربته النّاجحة "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق"، فقد وظّف في تجربته الجديدة ما أمكن كالموسيقى، والصّور، والألوان، واستعان بمصفّف رقمي "تقني برمجة بصريّة"، وموزّع فنّي لينفّذ الرؤية السمعيّة فنيًّا كذلك على نحو خلفيّات موسيقيّة، فكانت (اللامتناهيات) ذاتيّة التخطيط والتنفيذ



مشتاق عباس معن

والتصميم -كما صرَّح بذلك شخصيًّا لوكالة "نون" الخبريّة- وأضاف إلى التفاعليّة تقنية الاستكشاف -كما يقول- بمختلف مؤشّراته كالبحث، والتوقُّع، والإضافة بالفهم أو الوعي وغيرها، إذ تضمَّنت كل نافذة أسرارًا تقنيّة تُستكشف من قِبَل المشارك (المتلقي) عبْر التفاعل بالاستكشاف[7].

تضمَّنت هذه التجربة الجديدة 12مقطعًا شعريًّا يقابلها 12 رقمًا رومانيًّا في الساعة "المدخليّة" للجدار –أي عدد المقاطع بعدد الساعات- يقول في المقطع الثالث:

"أما آن أن تشتهيك الفصولْ؟
يا باقةً من رماد الأضاحي اليبيسة...!
يا بؤبؤًا يشتهيه الظلام
ويغفو على حاجبيه الغبار
هزَّ مرّة:
غيمَ أوجاعنا كي يسيل الأنين؟!
هزَّ مرّة:
نعشَ أولادك المتعبين؟!
هزَّني مرّة:
......
لا تكن
كالتي
أحصنت
فرجها
بالبغاء"...!

- إحالات العتبة:

العنوان أو النّص الموازي، أو العتبة من "مظاهر الإسناد والوصل والرَّبط المنطقي، ومن ثم فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندًا فانَّ العنوان مسند إليه، فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكّل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محوريّة أو بمثابة نص كلّي."[8]، وبصرف النّظر عن سياق هذا التعريف، ووظائف العنوان الانفعاليّة والتأثيريّة والجماليّة والميتا-لغويّة -بتعبير جاكبسون- والإيحائيّة والإغرائيّة –بتعبير جينيت- فإنَّ العتبة في مثل هذه النّصوص ذات الصفة الرقميّة لها شقّان؛ الشقّ الأول بصري متمثل في العنوان الخطي "لا متناهيات الجدار الناري" تفتح بابًا على التّوهان بمختلف الألوان والتأويلات، وتجعل القارئ يضع نصب عينيه أنه يعبر النّص دون أن يدرك نهاياته، وهو بذلك لا يضمن العودة إلى نقطة البدء!!

أمّا الشقّ الثاني فصوريٌّ بامتياز يرتبط بالأول ارتباطًا وثيقًا، فعدد المقاطع الشعريّة بعدد أرقام الساعة أي 12 نصًّا، مع ما تحمله السّاعة من رمزيّة زمنيّة مستمرّة ومتسارعة لا تقبل العودة إلى الوراء، وبين هذا وذاك يقف اللّون الأسود كخلفيّة إبداعيّة "حبريّة" ترمز -بحسب رأيي- إلى المتن الشعري بكل خطاطاته حتى وإنْ كُتبت المقاطع بألوان مختلفة.

- تقنية المدخل:

تستقبل المتلقّي صورة جاذبة لساعة حائطيّة ذهبيّة مضبوطة على منتصف الليل إلّا خمس -وهو الأرجح بحكم الخلفيّة الليليّة السّوداء- بأرقام رومانيّة مرفوقة بمقطع موسيقي كلاسيكي

هادئ وجذاب، اللافت في الساعة الحائطيّة أنّها لم توضعْ صدفة، وإنّما تتضمّن إحالة عميقة على الحيّز الزّمني الذي يُبحر فيه النّص والمضبوط بقواعد قد لا تظهر للقارئ في الوهلة الأولى ويحتاج إلى عميق تبحُّر ليكتشف المخبوء، فهذا المتن الشعري البصري مثلُه مثل الساعة يمثل 12 حيّزًا متاهيًّا -من المتاهة- بكلّ علاماته وأيقوناته، خصوصًا وأنّ الشاعر كثيرًا ما ينزاح إلى نصوص المتاهة -كما يسميها- التي تعكس بعدًا إستيطيقيًّا جاذبًا وتشتغل على المختلِف وتنعى السّائد في مجْملها.

- تقنية القراءة:

تُعرَض المقاطع الشعريّة بخلاف المألوف من اليسار إلى اليمين في اتِّجاه عكسي للقراءة، على ألواح أو جدرايّات بخط غامق تظهر من على يسار الشاشة في اتجاه اليمين، ثمّ تعود إلى نقطة البداية وهكذا، والقراءة وفق هذا النّظام تبدو أفقيّة بحتة، ما يعني أنّنا أمام شعريّة أفقيّة بامتياز، والشعر الأفقي "لا يتأتّى إلّا من خلال الحركة، والحركة هنا هي البُعد البصري الذي يضفي على القصيدة دلالات ومعانٍ خاصّة بها، فهي ترتبط بالفكرة التي يريد الشاعر أن يعبّر عنها."(9).

- دلالات الألوان:

اتسمت أغلب الألوان بنوع من القتامة كخلفيّات للمقاطع الشعريّة، ما يوحي بضبابية الآتي، ويحيل على التّوهان، فعلى الرغم من تداخل بعض الألوان والصّفاء الذي يعمّ أخرى إلّا أنّ "القتامة" و"البهوت" عامل مشترك بينها؛ ما أضفى على المشهد مسحة جماليّة هادئة يرتكز عليها البناء النّصي/البصري إجمالًا.

غير أنَّ توظيف اللّون الذهبي للساعة وخلفيّتها التي تدور فيها في الملمح الأوّل هو نوع من لفت الانتباه واستثارة المتلقّي، حيث يُستخدم هذا اللّون كثيرًا في الفنون والتّصميمات الغرافيكيّة نظرًا لإشراقه، ويخلق انطباعًا بصريًّا قويًّا في مثل هذه النصوص، وهو يرمز إلى العلم والذكاء والمثاليّة، إضافة إلى اللّون الأسود "ملك الألوان" والفخامة كخلفيّة جداريّة عامة بما يمثله من قوّة تعبيريّة كتابيّة، ورمزيّة تاريخيّة طباعيّة في المنجز الإبداعي.

إنَّ توظيف الألوان في هذا النّص لم يكن اعتباطيًّا بقدر ما كان ملمحًا فنيًّا راقيًا يمارس فيه النّص لعبة الغواية؛ غواية المتلقّي بأقصر الطرق وأرقاها وأكثرها تأثيرًا واستقطابًا.

- الروابط القرائيّة:

أفرد الشاعر في الزاوية اليسرى من الصفحة مجموعة من الروابط القرائيّة على شكل دوائر هي:

عينُ الذئب- الأفق الكاملُ- لون أفقك- لون بوحك- عيونك الأفق- كمم بوحك.

واضعًا بذلك جملة من الخيارات الواغلة في اكتشاف المتاهة/ متاهة النّص كلّما ضغط المتلقّي عليها، مفتوحة على عنصر الإمتاع والفجاءة حدّ الإدهاش.. مثبّتًا أسفل هذه الرّوابط صورة "حنظلة" الفتى الرّمز الذي توقّف عمره عند العاشرة -استثناءً ورفضًا لواقع مرير-وهو يدير ظهره للقارئ في إحالة على الهويّة العربيّة

لهذا النّص من جهة، وحالة التمرُّد على السائد ورفض الواقع المتكلّس من جهة أخرى، وبينهما يقضُّ التوهان والغموض المُربكُ مضجع القارئ المبحر في هيولى القصيدة.

يمكن التأكيد في نهاية مقاربتنا للنّص على أنّ الشاعر رفع سقف التوظيف التقني للوسائط والروابط هذه المرّة بحثًا عن قارئ من المستوى نفسه، قارئ قادر على الاستكشاف والتحريك والحفر وقراءة الإشارات والإحالات الُمتضمَّنة على شكل رسوم أو ألوان أو إيقاعات، وهو ما يعني أنّ النّص باذخٌ رقميًّا، راقٍ فنّيًّا، يؤكّد احترافيّة الشاعر في الاشتغال عليه، وسعيه الحثيث لتقديم تجارب أفضل في كلّ مرّة.

ثانيًا: الشعر الجمعيّ

شكلٌ شعريٌّ رقميٌّ جديد يشترك في تأليفه عدّة شعراء تُستخدم فيه مختلف الوسائط المتعددة ويدلو فيه كلّ شاعر بدلوه بحسب قناعاته وتجربته الشعريّة وفرادته الإبداعيّة، على أنّ الفرق بينه وبين النصوص البصريّة الرقميّة هو تعدُّد المؤلفين، فكلّ شاعر يفضي بمكنوناته النصيّة دون شروط معيَّنة تتعلّق بحجم النص أو عدد مقاطعه، وله أنْ يوظِّف مايراه مناسبًا من مؤثرات لإضافته الخاصة به، فتتعدَّد المشاركات ويتوسَّع النّص على اللاّ نهائي بتوسيع جغرافيّته، خصوصًا إذا كان الشعراء من أوطان مختلفة وثقافات متعدِّدة أيضًا، وكلّما زاد عدد المشاركات كان النّص أكثر استقطابًا وأوسع حيّزًا، وأطول عمرًا، وكَسّرَ بذلك احتكاريّة المؤلف الواحد، فالإبداع محمول إنساني شامل عابر للحدود والقارات، قافز على الأيديولوجيّات والتكلُّس، وعليه يمكن القول: "إنّ القصيدة الجمعيّة هي قصيدة متعدِّدة الجنسيّات والثقافات، قصيدة تخرج عن الأنا الواحد الذي اعتدناه في القصائد التقليديّة الورقيّة،إلى تعدُّد الأنا واختلافه وتشابكه، مع الحفاظ على تماسك القصيدة العضوي والتقني"[10].

وما يلاحَظ تهافت الاهتمام بهذا الشكل الشعري مقارنة بسابقه، فالقصائد الجمعيّة -منذ قصيدة "المرساة" سنة 2007 التي اشترك في تأليفها عدد معتبر من الشعراء "منعم الأزرق، ثريا حمدون، عبدالقادر السكاكي، محمد فري، جمال المجدالي، أحمد قايقاي، عبدالكريم أكروح، العربي لغواتي، محمد عماري."[11] وقبلها قصيدة "ميدوزا"- لم نجد لها أثرًا، ما يعني أنّ مسؤوليّة الشعراء قائمة في هذا الشأن للدَّفع أكثر بهذا الشكل الشعري الإيجابي -في نظري على الأقل- نظرًا لعالميّته وقدرته على التجلّي والتشابك، وبالتالي خلق صناعة شعريّة جامعة تُقدّم الشعراء لقرّائهم دون "بروتوكولات" أو "مواعيد مسبقة".

ثالثًا: القصيدة التفاعليّة

تُعرِّفها الدكتورة "فاطمة البريكي" بأنها "نمط من الكتابة الشعريّة لا يتجلّى إلّا في الوسيط الإلكتروني، معتمدًا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة، ومستفيدًا من الوسائط الإلكترونيّة المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعريّة، تتنوّع في أسلوب عرضها،

وطريقة تقديمها للمتلقي/ المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلّا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيًّا، وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصرًا مشاركًا فيها"[12]، وعليه فإنّ التجلّي في الوسيط الإلكتروني الرقمي والاعتماد على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا والاستفادة من الوسائط الإلكترونيّة المتعددة في تأثيث النصوص الشعريّة، وابتكار طرق عديدة لعرضها كتوظيف المؤثرات الصوتيّة والبصريّة، واعتماد تقنيات النّص المتفرّع والنّص التشعُّبي لاستقطاب التفاعل والإعجاب والإضافة... كلها محدّدات إبستمولوجيّة تثري القصيدة التفاعليّة وتميّزها عن سابقاتها، ولا تحقق هذه القصيدة تفاعليّتها إلّا إذا تحقّقت وظائف المتلقّي الرقمي -سبق الإشارة إليها- وهي "الإبحار، و القراءة، والتأويل، والكتابة والمشاركة..".

ولا يختلف هذا التعريف كثيرًا عمّا ذهبت إليه "عبير سلامة" في بحثها (الشعر التفاعلي، للعرض، طرق للوجود) حيث خلُصتْ إلى أنَّ القصيدة التفاعليّة قصيدة يمكن للمتلقي الاشتباك مع نصّها بالفعل، كما تمنح المتلقّي فرصة التدخُّل التقني في نصّ يُفترض عدم اكتماله، هي قصيدة قيْد التَّشكيل يمكن الاشتباك معها بفعل، كما تقول.

على أنّه يمكن إدراج هذه القصائد في أقراص مدمجة والتفاعل معها دون الحاجة إلى شبكة الإنترنت على نحو ما فعل الشاعر العراقي "عباس مشتاق معن" حين استثمر الأقراص المدمجة في عرض تجربته الشعريّة "تباريح رقميّة لسيرة بعضها أزرق" قبل نشرها على الشبكة العنكبوتية إضافة إلى تقنيات النّص المتفرِّع؛ كما يمكن تبادلها عبْر البريد الإلكتروني.

السّرد

أولًا: الرواية والقصة التفاعليّة

الرواية/ القصة "التفاعليّة" من الأجناس "الرقميّة" الجديدة في المنجز السردي العربي، تعنى باستخدام برامج وأدوات تقنيّة كبرنامج "المسرد" Storyspace و"الروائي الجديد" newnovelist وغيره من البرامج الحاسوبيّة المعتمدة في هذا الشأن، كما أنها تستخدم تقنية النص المتفرّع أيضًا، مستغلّة في ذلك كل الممكنات التقنيّة الرقميّة المتاحة ومختلف المؤثرات، ويتمّ إعمارها عن طريق التفاعل والإضافة بفضل ما تمنحه للمتلقّي من مساحات كونها نصًّا مفتوحًا لا يضع حدودًا لنهاياته، ولا يقف عند محدّدات مرسومة له سلفًا، فكلما تعدَّدت القراءات، تعدَّدت الاكتشافات في هذا المتن، وهو ما يكسبهُ عمرًا أطول للاستمرار والحياة، فهي نصّ حيّ متكيّف بامتياز.

ويمكن اعتبارها في هذه الحالة "نمطًا من الروايات، التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية النص المتفرِّع، والتي تسمح بالرَّبط بين النصوص سواء أكانت نصًّا كتابيًّا، أم صورًا ثابتة أو متحركة، أم أصواتًا حيّة أو موسيقيّة، أم أشكالًا جرافيكيّة متحركة، أم خرائط، أم رسومًا توضيحيّة، أم جداول، أم



غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائمًا باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات"[13].

غير أنّ هناك إشكالًا اصطلاحيًّا ظهر في تحديد القصة من الرواية، وعلى سبيل المثال قصة/ رواية "صقيع" للأردني "محمد سناجلة" حيث ظهر نوع من "التخبُّط" في تسميتها بين مَن يعتبرها رواية ومَن يعتبرها قصة، أو حتى مسرحيّة أو شعرًا؟ ونظرًا للدراسات المتشعّبة التي تناولت "صقيع" كمنجز سردي تفاعلي، فإنّنا نكتفي بالإشارة إلى هذا الإشكال "الأجناسي" الذي يضع النّقد الرّقمي على المحكّ، فبعد قراءة "التجربة الجديدة لسناجلة أو مشاهدتها، فإنَّ السؤال الأول الذي يخطر على بال المتلقي هو قضيّة تصنيف هذا العمل هل هو قصة، أم شعر، أم سينما أم مسرح أم ماذا؟"[14]، وهو ما يفتح سؤالًا أعمق عن حقيقة جدوى "الأجناسيّة" في ظل هذا التّوهان في متاهة النّص؟

قد نكون في عصر جديد تذوب الأجناسيّة فيه نهائيًّا ونقف على نصوص كُلّية جامعة، تحقق رغبات المتلقّي مهما كانت ميولاته وهي بقدر ما تصنع الاستثناء فإنَّها تنصّب "مأزقًا" أبستومولوجيًّا للنّقد الأدبي الذي يحتاج إلى تكيُّف في هذه الحالة.

ثانيًا: رواية الواقعيّة الرقميّة.. أو "موضة" الكتابة السرديّة

رواية تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرّقمي، وبالذات تقنية النص المترابط "هايبرتكست" ومؤثرات المَلتي- ميديا المختلفة من صورة وصوت وحركة وفن الجرافيك.. ليكون من صميم معمارها وبنياتها السرديّة، فهي مرآة العصر بكل ما يحمله من تحوُّلات ومتناقضات بين ضفتين؛ ضفة الإنسان التماثلي الواقعي وضفة الإنسان المتحوِّل/ الكائن الرقمي، ما يطرح بحدّة إشكالًا هويّاتيًّا جسّدته بعض التجارب في هذا الشأن خصوصًا وأنّ الخطاب السردي بكل ثيماته يشكّل خلفيّة غير تقليديّة للإشكال الهويّاتي وأسئلة المرحلة الراهنة التي تحفر بعمق في الخلفيّة المعرفيّة العربيّة وتترصّد تشكُّلاتها

من خلال عديد التجارب السرديّة، ولعلّ رواية "شات" لمحمد سناجلة حاولت الإجابة قدر الإمكان عن هذه الأسئلة وتقديم بديل منهجي يفضي إلى خصوصيّة ما.

وهي لا تختلف عن الرواية التفاعليّة إلاّ في الطّرح كونها تتناول واقع المجتمع الرقمي وتحوُّلاته، وتتحسَّس طموحاته وخيباته، وحتى قلقه داخل الشبكة العنكبوتيّة، بكل ما تمثله من إشارات، وعلاقات افتراضيّة تكرّسها التكنولوجيا، ما يجعلها أقرب إلى هموم الإنسان المعاصر الذي يعيش حالة ارتباك بفعل نسيج علاقاتي مختلف، و"صدمة" تكنولوجيّة نقلته من واقع منسجم إلى واقع تحكمه لغة الأرقام، ومن حالة تفاعليّة بينيّة إلى حالة ماديّة متسارعة التحوُّلات.

إنَّ رواية الواقعيّة الرقميّة -كما يذهب إليه مبتكر هذا المصطلح محمد سناجلة- هي تلك الرواية التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وتُدخلها ضمن البنية السرديّة نفسها، لتعبِّر عن العصر الرقمي والمجتمع الذي أنتجه هذا العصر، وإنسان هذا العصر (الإنسان الافتراضي) الذي يعيش ضمن المجتمع الافتراضي. ورواية الواقعيّة الرقميّة هي أيضًا تلك الرواية التي تعبِّر عن التحوُّلات التي ترافق الإنسان بانتقاله من الواقعيّة إلى الافتراضيّة، وهذا مفهوم جديد، بحسب علمي واطّلاعي، على الأدب العالمي، ويمكن أن يُعدّ مدرسة جديدة أو تيارًا جديدًا يتّخذ له من الأدب العربي نقطة انطلاق نحو الآداب الأخرى، أي نحو العالميّة.

الهوامش:

(1) عن واسيني الأعرج: المتخيَّل الروائي، محاضرة ألقيت في قابس بتونس، 1993.

(2) عبد الرحمان بوعلي، الرواية العربيّة الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، 2001، ص6.

(3) فيصل دراج، دلالات العلامة الروائيّة، دار كنعان، دمشق، 1992، ص26.

(4) ستار ناهضة، إشكالية الأدبيّة الإلكترونية، ماض بصيغة العصر. http://www.alnoor.se/article.asp?id=126358

(5) محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991، ص242.

(6) عباس مشتاق معن، لامتناهيات الجدار الناري -dr-mushtaq.iq/My-poetry-works/Interactive-digital/

(7) تاريخ الإدراج: 17/09/2017www.non14.net/92672/

(8) جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع31، يناير/ مارس 1997، ص96.

(9) إيمان يونس، تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، ص104.

(10) المرجع السابق، ص135.

(11) http://imzran.org/mountada/viewtopic.php?f=34&t=1229

(12) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص77.

(13) المرجع نفسه، ص126.

(14) أحمد شبلول، صقيع، تجربة رقميّة جديدة لمحمد سناجلة.
http://elaph.com/Web/ElaphArts/2006/10/183831.htm



هوى الحُبّ/ هوى العنف

سيميائيّة النّفس في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي

سيدي محمّد بن مالك/ الجزائر

تَتّضحُ رواية "الأسود يليق بكِ"، للكاتبة العربيّة الجزائريّة أحلام مستغانمي، غنائيّةً تتمظهر في تدفّق سيلٍ من الأهواء تُفضي، كلّها، إلى الدلالة على المأساة الّتي تُلِمُّ بالشّخصيّة الرئيسة "هالة الوافي"، نحو الألم والوحدة والقلق والإحباط، وسواها من الأهواء التي يستثيرها هوى مركزيّ، هو هوى العنف الّذي يمثّل نزوعًا نفسيًّا إلى إلحاق الأذى بالآخر، يسكُن النّفس الإنسانيّة، ويمتاز بكثافة شعوريّة تفيض كراهيّةً وعدائيّةً وإرهابًا، ولا تحدُّه عتبة سوى عتبة الأخلاق الّتي تستهجِنه وتُنكِره وتُدينه.

لذلك، نُلفي هالة الوافي تعاني أهواء ارتداديّة سببها العنف الّذي يعصِف بحياة أبيها وأخيها ويضطرّها إلى الهجرة، رفقة أمّها، من الجزائر إلى دمشق، أين تحاول التّحرُّر من أشباح الأهواء وظلال العنف تلك، بالإقبال على الغناء الّذي يبذره فيها أبوها تعلُّقًا بالحياة وحبًّا في البقاء؛ فليس لها من سبيلٍ إلى ذلك سوى بذل صوتها تُقارِع به صوت الرّصاص. إنّ كبرياء الشّخصيّة يأبى عليها الاستسلام للعنف؛ فتضنّ بالدّموع في ذكرى اغتيال أبيها مثل ما تضنّ بها في بروفا البكاء وهي تسجِّل أغانيها، وكأنّ الكبرياءَ آخرُ ما تبقّى لها من سلاحٍ تجابِه به آلة الموت والخراب؛ فلولاه لما جَرُأَت على الغناء وتحدّت القتلة.

ثمّ إنّ هوى الكبرياء، الّذي تتّصف به "هالة الوافي"، ليس وليد المحنة الّتي يُمْتَحَنُ فيها، عادةً، صبرُ المُصاب وجلدُه، بل هو فطرة جُبِلَت عليها الشّخصيّة، تمامًا مثل هوى الحياء الّذي يَعْمُرُ نفوس أهل "مروانة"؛ ففي هذه المدينة "عن حياء، لا يبكي النّاس إلّا غناءً. يأتون الحياة وهم يُغنّون، صرختهم الأولى بداية شجنٍ يستمرّ مدى العمر؛ فالحزن في جموحه يُغادِر مآقيهم ليتحوّل في حناجرهم إلى مواويل. لذا، هم منذورون للفجائع الكبرى؛ فالعواطف العاديّة،

كما الخسائر الصّغرى، لا تصنع لديهم أغنية. في تطرّفه، يُعطيك المرواني انطباعًا بلا مبالاته بهموم الحياة. في الواقع، هو يحوّل همّه الأكبر إلى غناء، ما لا يغنّيه ليس همّه.. إنّه يُهين كلّ ما لا يُغنّيه"[1].

هكذا، يجتمع الكبرياء والحياء في نفس "هالة الوافي"؛ فيُشكّلان كفاءتها الهوويّة الّتي تستأهل بها الدّخول في معترك حياةٍ جديدةٍ تعِدها بمسرّات لم تخطر لها، يومًا، على بال. إنّه معترك الحبّ، أو هوى الحبّ الّذي يتراءى لها مُخَلِّصًا من الأهواء الطّالِحة الّتي يُكثّفها العنف ويرعاها، حتّى وإن كان الهوى الضّد الّذي تروم دفع هوى العنف به وهمًا وليس حقيقةً؛ فهي تؤْثِر الحبّ على اللاّحبّ ولو كان مُتخيَّلًا.

ويبقى الكبرياء والحياء، مع ذلك كلّه، يحتفظان بتميّزهما واستقلالهما؛ فهما الجسر الّذي تعبر عليه الشّخصية للانتقال من ضفّة العنف وهزّاته إلى ضفّة الحبّ ورجّاته من غير أن يضمحلّا أو يتلاشيا في أُتون العنف وجنون الحبّ؛ فكما تمسّكت هالة الوافي بكبريائها وحيائها أمام الإرهابيّين، فهي تتشبّث بهما، وبالقدرِ نفسِه، أمام المحبوب.

الهوى والتّحبيك السّردي

تتوارى الكاتبة خلف الرّاوي، أو الرّاوية إذا ابتغينا التّعيين، وتحاول أن تقف، على الرّغم من طبيعتها كأنثى وطبيعة الكتابة ذاتِها الّتي تبحث لها عن حيّزٍ ضمن أو ضدّ نسق ثقافي يهيمن


احلام مستغانمي

عليه الرّجل، على مسافة واحدة من شخصية المرأة وشخصية الرّجل، بأن تكون شاهدةً على أحداث لا تروم التورُّط فيها؛ فهي تسردها متظاهرةً بالموضوعيّة والحياد حيال الأهواء الّتي تقبع داخل كلّ امرأة وكلّ رجل؛ فتكون سببًا في سعادتهما أو تعاستهما، مثل ما هي سببٌ في تجلّي سيرورة الحكاية وانعطافاتها؛ فالسّرد كاشِفٌ للأهواء المتعدّدة والمتباينة الّتي تؤلّف محتوى الحكاية، حيث إنّ الصّراع في الرواية، وإن كان قائمًا على العمل، فإنّ حافزه الهوى الّذي يسم الشّخصيات بالاختلاف والتّقابل في الفعل والقول اللّذيْن يبعثان، بدورهما، على الهوى. "إنّ الأهواء تخصّ، ضمن التّنظيم العام للنّظرية (سيميائيّة الأهواء)، (كينونة) الذّات لا (فعلها). وهو ما لا يعني، بطبيعة الحال، أنّ الأهواء لا علاقة لها بالفعل وذاته، ربّما فقط لأنّ ذات الفعل تشتمل، هي أيضًا، على (كينونة) هي أهليّتها. إنّ الذّات المُصابة بالهوى ستكون، دائمًا، في نهاية الأمر ذاتًا مُكيَّفةً حسب (الكينونة)؛ أي ذاتًا منظورًا إليها باعتبارها ذاتَ حالة، حتّى وإن كانت مسؤولةً عن الفعل... ولكنّ هذا لا يجعلنا نتجاهل، مع ذلك، أنّ هوى الذّات يُمكِن أن يكون حصيلةَ فعل، إمّا فعل الذّات نفسِها، كما هو الحال في (النّدم)، وإمّا فعل ذات أخرى يُسمِّيه السّيكولوجيّون (الانتقال إلى الفعل)"[2].

إنّ السّرد، في هذه الرّواية، يُنظِّم الأعمال (الأفعال والأقوال) والأهواء في آنٍ واحدٍ. إنّه، في الواقع، سرد مُتلبِّس بالوصف، أو وصف مُمتزِج بالسّرد، حيث يصعب تعيين التّخوم بين عمل الذّات وكينونتها في خطابٍ يسرد هذا ويصف تلك بالتّزامن. غير أنّ هذا التّنظيم يخضع لعملية تحبيك بسيطة يسهُل على المرويّ له أو القارئ إعادة ترتيب مُحتواهُ الحكائي؛ فقد اعتَمَدَت الرّاوية الغائبة أسلوب التّناوُب في تقديم توتُّرات الذّات الفاعلة والمنفعلة بسرد ثلاثة مسارات هووية ووصفها وتمثيلها، وهي:

- المسار الهوويّ للمُحب

ويتضمّن حالات النّفس القارّة والمتغيّرة التي تعتور "هالة الوافي"، حيث تنتابها أهواء متعدِّدة ومتضارِبة، مثل الكبرياء والشّغف والحياء والحب والثّقة والارتباك والشّجن والغيرة واللّهفة والشّوق والجرأة والوفاء. وإذا كانت هذه الأهواء توحي بأنّ الشّخصية ذاتٌ سويّةٌ، تُقبِل على الحب بحُرْقةٍ وفضولٍ، تملؤها، في ذلك، عواطف ومشاعر جيّاشة، ككُلِّ امرأة تصبو إلى الحب، فإنّها تتّصف، في المُقابِل، بهوى العنف الذي يحيل إلى ذاتٍ مُغالِبةٍ وصعبة المراس. إنّه العنف العاطفيّ الذي يكفل لها الحفاظ على المسافة بينها وبين المحبوب، ومن ثمّ، صوْن كبريائها: "هذا ما لم يتوقّعه منها. ما كان مُهيَّأً لمعركة كهذه، ولا لهزيمة بعد نصر؛ فقد اعتقد أنّه حسم أمر هذه الفتاة، وكسب كلّ الجولات في قُبلة واحدة. هو لا يفهم تمرّدها على نعمته، ولا عدم تقديرها لمُجازَفته بزيارتها في غرفتها، وسرقته بعض الوقت بين الحين والآخر لمُهاتَفتها. بينما ما عادت هي تتقبّل فكرة أن يتصرّف بها هذا الرّجل كيفما شاء، وأن يمنّ عليها بالحب

والاهتمام، فقط حين يسمح له وقته بذلك"[3].

- **المسار الهوويّ للمحبوب**

ويشمَل الحالات العاطفيّة والشعوريّة التي تكتنف "طلال هاشم"؛ فقد أفضى العجزُ العاطفيُّ، النّاتجُ عن خيانة المرأة الأولى، بالشّخصية إلى الاضطراب بين أهواء الفضول والشّك والكبرياء والعنف والسّجن والخوف والخشية واللّهفة من جهةٍ، وأهواء اللّامبالاة واليقين والاستكانة والرّفق والسُّرور والسّكينة والاطمئنان والصّبر من جهةٍ أخرى. غير أنّ الهوى الذي ظلّ حيًّا ونقيًّا وثابتًا في نفس المحبوب فيتمثّل في هوى الحياة، حيث أقبلت الشّخصية على مباهج الحياة ومسرّاتها، واحتفت بمشاريعها الاستثمارية، ومضت تعيش ترفًا ورغدًا لم تُعكِّر صفوَهما تقلُّبات الحب ومُفاجآته.

- **المسارات الهوويّة للشّخصيات الأخرى**

في انتقالها الوجوديّ من الموت إلى الحياة، وتحوُّلها الهوويّ من العنف إلى الحب، تتشابَك حكاية "هالة الوافي" مع حكاياتِ ذواتٍ أخرى؛ حكاياتٍ تُلحِق الرّاوية الغائبة بعضَها بمحكيِّ العلاقة الرّاهنة القائمة بين المحب والمحبوب تارةً، وتُحيِّن بعضَها الآخر لتُعاصِر وقائع ذلك المحكيّ وأحداثه تارةً أخرى. وقد تراوحت أهواء تلك الذّوات، هي أيضًا، بين الحب ومُركّباته والعنف ومُكوِّناته، حيث استولت على "علاء"، أخ المُحب، أهواء القلق والعذاب والغيرة جرّاء حبه لِـ"هدى" من جهةٍ، وأهواء الحزن واليأس والإحباط من هوْل ما رأى من عنفٍ في مُعتقَلات السّلطة ومخابئ الإرهابيّين من جهةٍ أخرى: "ما زال يُباهي بينه وبين نفسه أنّه دخل السّجون بسبب شبهة عشقيّة غير مُعلَنة؟ هل كانوا سيضربونه ويعذّبونه لو عرفوا أنّه مجرّد عاشق وضحيّة مكيدة شاب لا ضمير له، لم تمنعه لحيته من الكيْد لإنسانٍ بريءٍ؟ لكنّهم تمادوا، وهو الذي لم يتعاطف يومًا مع الإسلاميّين، لفرط ما رآهم يُعذَّبون على يد الجيش، غادر السّجن وهو إسلاميّ"[4].

كما تكشف الرّاوية الغائبة، في تضاعيف تقديمها لمساريْ المُحب والمحبوب الهوويّين سرديًّا ووصفيًّا وتمثيليًّا، أهواء كلٍّ من والد "هالة الوافي" الذي يعشق الغناء، ووالدتها "هند" التي يطاردها الموت بين حماه والجزائر، و"ندير" أخ "هدى" الذي يموت غرقًا في البحر وهو يحلُم بحياةٍ أفضل في الضفّة الأخرى، و"مصطفى" الذي يطفح مرحًا وحيويّةً وشجاعةً، و"عمّار" الذي تحوم الشّكوك حول وقوفه وراء اغتيال والد "هالة الوافي" وأخيها "علاء"...

الهوى والفضاء

تُعَدُّ النّفس مُستودَعَ الأهواء؛ فهي فضاءٌ مُتخَمٌ بالعواطف والأحاسيس، سواء أكانت طبيعيّة أم شاذّة. وهي؛ أي الأهواء، "قابلـ(ة) للتّجلي بشكلٍ مُباشِرٍ"[5]، عبر الجسد الذي يُسعِف على إظهار مضامينها[6]، من خلال الرّقص تعبيرًا عن الفرح والصّراخ تصريحًا بالألم والبكاء إعرابًا عن الحزن والتّقطيب إشارةً إلى العبوس والبوْح دلالةً على الثّقة...؛ فتنتقل الأهواء، حينئذٍ، من فضاء

النّفس المنغلق على أسراره وخفاياه إلى فضاء العالَم الفسيح. وقد تبدّى الحبّ والعنف، بوصفهما هويين مركزيّين في الرّواية، في أفضية مُتعدِّدة؛ خاصّة وعامّة، مُغلَقة ومفتوحة، تاريخيّة وعصريّة، طبيعيّة وثقافيّة؛ فالحبّ، الذي يتجسّد في قُبلة أو هديّة أو قصيدة أو أغنية أو وردة أو عشاء فاخر أو جلسة حميمة، يتمّ، غالبًا، في الفضاء الخاصّ والمُغلَق، اتّقاءً للشُّبهة والفضيحة، ودرءًا للتّعريض والتّشهير، على الرّغم من أنّ مُمارَسة الحبّ، مثل أيّ مُمارَسة، تتطلّب فضاءً يقترن بالحريّة، سواء أكان الفضاء فرديًّا، نظيرَ الغرفة والشقّة، أم جماعيًّا، من قبيل الحديقة والمطعم، حيث "يرتبط المكان ارتباطًا لصيقًا بمفهوم الحريّة. وممّا لا شكّ فيه أنّ الحريّة -في أكثر صورها بدائيّةً- هي حريّة الحركة. ويُمكِن القول إنّ العلاقة بين الإنسان والمكان -من هذا المنحى- تظهر بوصفها علاقة جدليّة بين المكان والحريّة، وتصبح الحريّة، في هذا المضمار، هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات؛ أي بقوى ناتِجة عن الوسط الخارجي"[7].

إنّ الحبّ فعلٌ مُقيَّدٌ بفضاءٍ مُعيَّنٍ لا يبرحه؛ تُحدِّده السّلطة هنا، والذّوْق هناك؛ فهو حركة لا تُنجَز في الحديقة العامّة أو السيّارة أو قاعة المُعلّمين، بل تُنجَز بعيدًا عن المترصِّدين وحرّاس النّوايا، وأداء لا يتحقّق في غابات بولونيا، بل في شقّة بباريس أو جناح في فندق بفيينا. ومع ذلك، تشعر "هالة الوافي"، وهي تتنفّس هوى الحبّ، أنّها أكثر حريّةً هناك، لأنّها بعيدة أو تحاول أن تبتعد عن عيون مُعجَبيها الجزائريّين على وجه الخصوص.

وإذا كان فضاء الـ"هناك"، مُمثَّلًا في باريس وفيينا، يسمح بتجلّي هوى الحب، مع مراعاة اللياقة التي تفرضها تقاليد الآخر وعاداته، فإنّ فضاء الـ"هنا"، مُمثَّلًا في مروانة وحماه وبيروت وبغداد، يسمح بظهور هوى العنف الذي يتجسّد في الاعتداء والضّرب والتّعذيب والتّنكيل والسّبي والاغتصاب والقتل، بحيث يستوطِن الشّوارع والحدائق والبيوت والسُّجون والمُعتقَلات والجبال والقرى والمدن والحواضِر، في المغرب والمشرق. لقد شهدت تلك الأفضية، جميعها، أنواعًا شتّى من العنف وأشكالًا مختلفة من الإرهاب، مثل اغتيال جدّ "هالة الوافي" من قِبَلِ الجيش السّوري في حماه، واغتيال والدها وأخيها من قِبَلِ الإسلاميّين في الجزائر، وتعذيب أولئك الإسلاميّين في مُعتقَلات السّلطة وسجونها، والحرب الأهليّة في لبنان، وتعذيب الأسرى العراقيّين في سجن أبو غريب من قِبَل الجيش الأميركي.

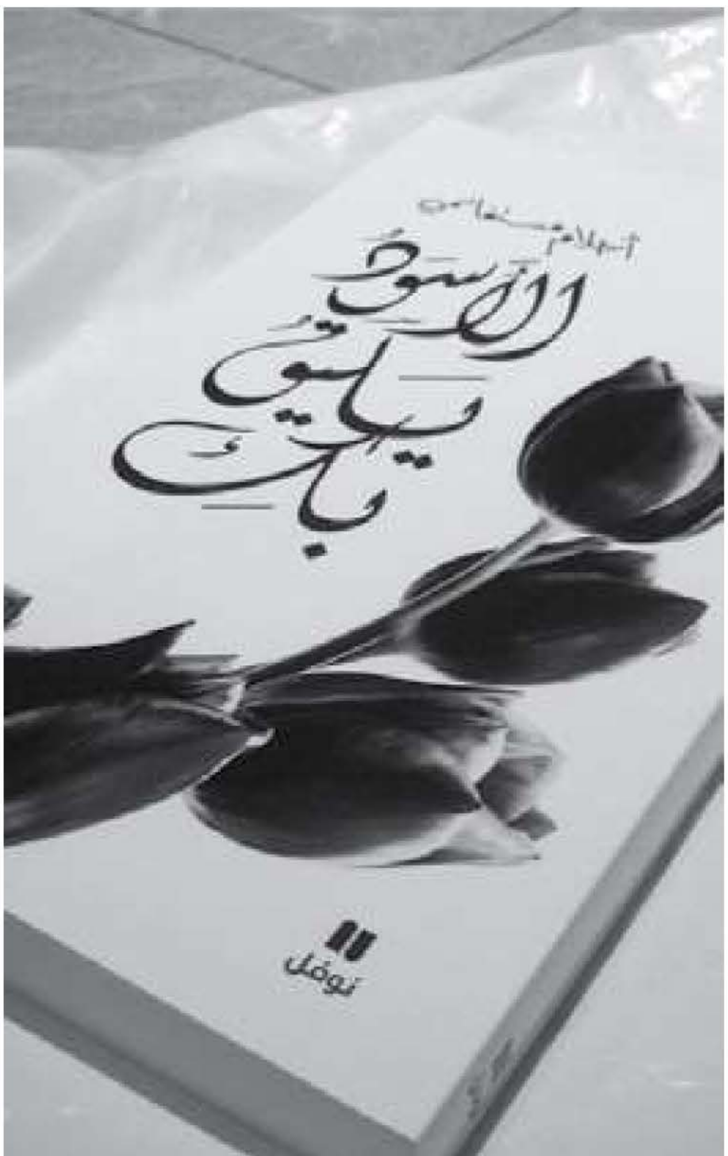
ولم يسلم الـ"هناك" ذاتُه من أثر العنف وسطوته، وإن انحصر في جانبه العاطفيّ الذي كان دافعه في نفس المُحب أهواء الحياء والكبرياء والأنفة والشّموخ، وكان حافزه في نفس المحبوب أهواء الغرور والشّك والغيرة والقسوة، حيث يُباغت المحبوبُ، الذي يشعر بإهانة "هالة الوافي" وهي ترفض المال الذي يُقدِّمه لها في جناحهما بالفندق، المُحبَ بكلماتٍ "كالرّصاصة لا تستردّ، راح يُطلق عليها وابل رصاصه كيفما اتّفق. كانت الكلمات تأتي إليه كما تأتي الدّموع إليها.. الكلمات التي تقتل لاحقًا. الكلمات الغيوم التي

تُمطِر دمعًا في ما بعد، ذلك أنّها قرّرت أن تبقى واقفة.. تتأمّل تدفُّق حممه، دون أن تردّ عليه أو تُنزِل من عينيْها دمعة؛ فهي لم تفهم أصلًا ما الذي يحدث"[8].

مآلات الهوى

تنبني العلاقة بين الذّاتيْن الهويتيْن، إذًا، على الصّراع بين الرّغبة من جانب المُحب والمصلحة من جانب المحبوب، حيث ترغَب "هالة الوافي" في أن تعيش علاقة حبّ، بإيعازٍ من الفضول ولتلافي آثار العنف، بينما يمثّل الحبّ، في نظر "طلال هاشم"، مبهجًا من مباهج الحياة الكثيرة التي يُنفِق في سبيلها ماله وبعضًا من وقته. وتعكس الرّغبة والمصلحة، معًا، إرادةً تُكسِب الذّاتيْن كفاءةً هوويةً، وتُمثّل "انفتاحًا جديدًا أو تسارُعًا جديدًا"[9] نحو المستقبل؛ ففي حين، يصبو المُحب إلى امتلاك قلب المحبوب أملًا في حياة هادئة ومُستقرّة يغمُرها الحب والودّ، ولو إلى حين، يطمح المحبوب إلى امتلاك المُحب كجزءٍ من مشاريعه وشيءٍ من أشيائه، إلى الأبد.

لقد شاءت إرادة "طلال هاشم" أن يكون غناء "هالة الوافي"، في القاهرة، له وحده، كما يروم أن تُقيم حفلًا واحدًا في السّنة وأن تُكرّس وقتها لدراسة الموسيقى. وهو ما يشي بغيرة المحبوب على المُحب، وخوفه من أن ينصرف إلى سواه، أو، بالأحرى، بغيرته من نجاحه، وخوفه من أن تحجب شهرته ثراءه. إنّ الخصم، في العلاقة بين الذّوات التي تُؤسِّس لهوى الغيرة، يتجسّد، ليس في شخص رجلٍ يثير قلق الغيّور وشكّه، وإنْ كان حضوره مُتخيَّلًا يبعث عليه اللّقاء العابِر بين "هالة الوافي"، بوصفها المحبوبَ في هذه العلاقة، ومُعجَبيها من الرّجال، مثل "كمال ساري" و"عزّالدّين"، بل في النّجاح الذي يُلازِم المحبوب، والشّهرة التي تترتّب عن ذلك النّجاح. ولكنّ الأمر يختلف حين تغدو "هالة الوافي"، في هذه العلاقة، غيورًا ترتاب من مكر المحبوب العاطفيّ الذي يُوقِع في شَرَكه غريماتها المُفترَضات من النّساء، حيث يتجسّد الخصم في ظلّ زوجة يتراءى لها، أو شبَح صديقة تتوهّمه،



أو أطياف عشيقات تلوح لها. ومع ذلك، فقد "كانت تحتاج إليه من أجل كلّ الأفراح التي منّت بها نفسها، والمباهج التي خالت القدَر سيهديها إليها أخيرًا، وأيضًا لمُواجَهة انكسارات الرّوح"[10]. غير أنّ القدَر شاء ألّا تدوم العلاقة بين "هالة الوافي" و"طلال هاشم" سوى عاميْن، وهو زمنٌ كان كافيًا لتجلّي الكثيرِ من الأهواء السلبيّة. ولعلّ في مُقدِّمتها هوى العنف الذي يتولّد عن الإفراط في الانفعال والمُبالَغة في التّأثُّر، حيث يُصاحِب الحبّ، الذي يُعَدُّ هوى إيجابيًّا، أهواء تتجاوَز حدود ما تُبيحه الثّقافة المُجتمَعيّة من عواطف ومشاعر، من قبيل الغيرة والكبرياء والأنفة والشُّموخ التي تُورِّثُ العنف العاطفيّ عند "هالة الوافي"، والغرور والكِبْر والغيرة والرّيبة التي تُنْتِجُ العجز العاطفيّ الذي يُفضي، بدوره، إلى البطش العاطفيّ عند "طلال هاشم"، وكأنّ اختلاط الحب بمثل هذه الأهواء، وامتزاجه بمثل تلك الانفعالات، التي توحي بالرّغبة في التّملُّك وإرادة الاستيلاء وطلب الاستحواذ، مَدْعاةٌ للعنف. ثمّ، بعد هذا كلّه، أليست تلك الأهواء نفسها هي ما تسبَّب في استشراء العنف المادّي الذي خلَّف الخراب والدّمار؟!

لقد أفسدت الأهواء الطّالِحة الحب والإنسان والمكان. ولكنّ "هالة الوافي" تأبى إلّا أن تنتصر لإرادة الحياة؛ تلك الإرادة التي كانت شعار "طلال هاشم" ومُبتغاه: "الرّجل الذي لم يُعطِها شيئًا.. وعلّمها كلّ شيءٍ، تناسى أن يُعلِّمها درسه الأهمّ: الإخلاص للحياة فقط"[11]. قد تبدو إرادةً واحدةً، ولكنّها تختلف من حيث المنشأُ والصُّبوةُ؛ فهي إرادة البناء والعطاء والتّسامُح والمُشارَكة من جانب المرأة، وإرادة الهدم والحرمان والطُّغيان والهيمنة من جانب الرّجل. تلك، إذًا، هي رؤية أحلام مستغانمي التخييليّة للعلاقة بين الجنسيْن في هذه الرّواية على الأقلّ، وذلك هو موقفها الرّاسِخ الذي تُرافِع فيه عن حقِّ المرأة في الاختلاف والحريّة في الفكر والفعل.

الهوامش:

- أحلام مستغانمي: "الأسود يليق بكِ"، هاشيت أنطوان، بيروت، 2012، ص28.
- ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتني: "سيميائيّات الأهواء؛ من حالات الأشياء إلى حالات النّفس"، ترجمة وتقديم وتعليق: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المُتّحدة، بيروت، 2010، ص101.
- الرّواية، ص151.
- الرّواية، ص95.
- ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتني، مرجع سابق، ص71.
- يُنظَر: المرجع نفسه، ص58. تعليق المُترجِم في الهامش رقم (24).
- سيزا قاسم: "القارئ والنّص؛ العلامة والدّلالة"، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2013، ص45.
- الرّواية، ص285.
- ألجيرداس جوليان غريماس، جاك فونتني، مرجع سابق، ص84.
- الرّواية، ص60.
- الرّواية، ص330.



الذاكرة، الذات والآخر

قراءة في كتاب "خطاب الرحلة: الذاكرة وآليات إنتاج الدلالة" للباحث والناقد سعيد جبار

عزيز العرباوي/ المغرب

نَنْطَلِقُ في هذه القراءة من قول الباحث والناقد المغربي سعيد جبار في مقدمة الكتاب والذي يقول فيه: "الرحلة نص استعصى على الدارسين تصنيفه في خانة معيَّنة، فقد اختُلف في أدبيّته ولا أدبيّته من خلال قياس قدرته التخييلية، وجمالية الرحلة في نظري تكمن في هذا الاستعصاء التصنيفي، فخصوصياته جعلت منه نصًّا مفتوحًا يقرؤه كل دارس بأدواته الخاصة، ويحدد أهداف دراسته من خلال ما يريد أن يحصل عليه منه. كما يقرؤه القارئ العادي بمتعة خاصة وهو يستمتع بوقائعه التي يتداخل فيها أحيانًا الأليف بالغريب، فيسبح في أعماقه المظلمة دون أن تكون له نيّة أخرى سوى المتعة". وفي هذا الصدد يحاول الباحث في كتابه هذا مقاربة النص الرحلي من منظور تداولي يقتضي تأسيس فرضيّة للقراءة والبحث عن خصوصيات الخطاب من خلال ما يتضمنه من أبعاد تداولية تتجاوز الدلالة الإشارية اللغوية. وتقوم فرضيّة الباحث هذه على مقولة إنَّ النص الرحلي ليس نصًّا توثيقيًّا تسجيليًّا حسب، وإنما هو نص يُنتِج بالضرورة معرفة ترتبط بزمن مغاير لزمن الرحلة وهو زمن تلفيظ الرحلة، ويعبِّر عن معتقدات تكوّنت عند الرحالة- المؤلف وهو يعيد استحضار وقائع الرحلة وينظمها خطابيًّا، ومن هنا تتحكم هذه المعرفة في سيرورة السرد وفي التفاعلات الخطابية للخطاب العام معًا.

الرحلة وخطابها

انصبَّ هذا الفصل من كتاب الباحث سعيد جبار "خطاب الرحلة: الذاكرة وآليات إنتاج الدلالة" (دار رؤية للنشر والتوزيع، 2017) حول وضع إطار نظري خاص وتصوري لخطاب الرحلة في مستوياته المتعددة، حيث تمَّ تأسيسه على مفاهيم تداولية منفتحة تساعد على وضع صورة



مغايرة للخطاب بصفة عامة تتجاوز المنظور الحصري الذي اشتغلت به اللسانيات البنيوية وهي تضع ضوابط خاصة للخطاب بمفهومه اللساني. وفي هذا الإطار، يتأمل الباحث الرحلة من خلال فعلين متلازمين هما الفعل التجريبي الواقعي والفعل التلفظي الذي ينقل الرحلة من فعل إلى ملفوظ قابل للنقل والتداول، ويتوسط هذين الفعلين فعل التذكر الذي يستحضر الرحالة من خلاله الفعل الأول ذهنيًّا.

يستحضر الباحث وظائف متعددة لمقاربة الرحلة باعتبارها ملفوظًا حيث يحددها في ما يلي:

• ملفوظ يحقق تواصلًا لفظيًّا بين متكلم ومخاطب، وذلك بمراعاة الشروط كافة التي تجعله ليس قابلًا لفك تشفيره من قبل المخاطب حسب، وإنما تجعله قابلًا للتأويل إلى حد اكتشاف المقصديّة التي تؤطره.

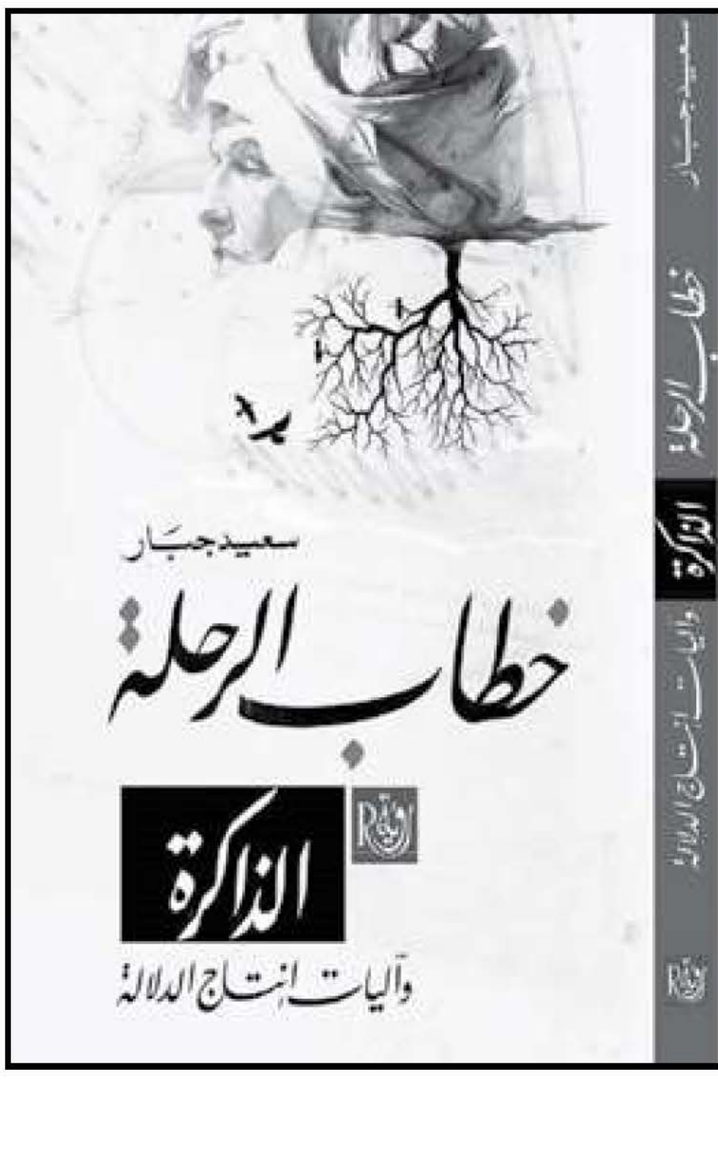
• ملفوظ يعمل على تمرير خبر ما، حيث تكمن الوظيفة الإخبارية لملفوظ الرحلة في مجموع الأخبار التي يحصّلها المتلقي حول مسارات الرحلة والظروف التي أحاطت بها.

• ملفوظ يهدف إلى التأثير في المخاطب، حيث يكون متلقي ملفوظ الرحلة ملزمًا بالعبور من القول إلى متضمن القول؛ أي من الدلالة اللغوية الترميزية إلى الدلالة الإيحائية التداولية.

• تحقيق أهداف اجتماعية خاصة، باعتبار أنَّ ملفوظ الرحلة مثقل بالذاتيّة، وأنَّ ضمير المتكلم المهيمن على السرد الرحلي يعكس بقوة هذه الذاتيّة الموجّهة لخطاب السرد.

يحدِّد الباحث ثلاثة مستويات لمقاربة النص الرحلي منهجيًّا؛ وهي مستوى التراتبيّة في الخطاب، والمستوى المركَّب، والمستوى الأكثر تركيبًا. فالأول يحدد العوالم الحكائية الداخلية التي تتفاعل فيها الشخصيات كذوات حيث يتوحَّد الزمن والفضاء وتكون على مستوى الفعل أو

القول في موقع تبادلي توجيهي مباشر، ومن خلال هذا المستوى يمكن تجلية المكونات الأساسية التي تؤثث عوالم الرحلة. أمّا المستوى الثاني فتشكّل فيه العوالم في حد ذاتها مادة حيوية للتفاعل والتواصل بين أصوات داخل- نصيّة، وهما السارد والمسرود له باعتبار أنَّ العلاقة بينهما غير تبادلية لأنَّ اختلاف الزمن والفضاء بين ترهين السارد وترهين المسرود له فيتفاعل التفاعل هنا بالمقصدية الإخبارية للرسالة فقط، فتكون الشيفرة اللسانية هي المتحكمة في فعل التواصل بينهما. بينما في المستوى الثالث يكون التفاعل رابطًا بين المؤلف كذات معرفية منتجة للملفوظ والقارئ كمتلقٍ حامل لمعرفة قبلية تمثل مداخله الموسوعية التي يتلقى من خلالها ملفوظ الرحلة، ومن خلال ذلك يتلقى الرسالة وهو يعمل على كشف مقصديّتها التواصليّة وفك شفراتها التداولية، ويتحكم في ذلك السياق العام للتلقي الذي يساهم في إعادة تأسيس المعارف المتعددة لملفوظ الرحلة.



الذاكرة والمرآة

يحلّل الباحث سعيد جبار رحلة علي بن محمد التمكروتي "النفحة المسكيّة في السفارة التركيّة" من خلال الوقوف على العديد من عناصر التحليل التداولي الأساسية، والتي تخدم النص الرحلي المذكور وتقدمه بطريقة جديدة مختلفة عن التحليلات السابقة للنص نفسه، حيث يقف على العناصر التالية: البنية السردية، الذاكرة وامتداد الزمن، عتبات التفاعل في النص من خلال الفضاء، نظام التلفظ الرحلي من خلال التوليفات الخطابية والخطاب المنتج باعتباره سلطة للمتكلم وتجليات الخطاب الممثل ووظائفه، المقصديّة وبناء الدلالة من خلال المقصديّة الإخباريّة والمقصديّة التواصليّة، والموازيات النصيّة وتأطير فعل القراءة من خلال الحديث عن عتبة العنوان ومقدمة المحقق ومقدمة المؤلف، والتفاعلات النصية وإنتاج الدلالة، وأخيرًا الفضاء كحافز للتفاعل من خلال استحضاره لفضاء فاس وباقي الفضاءات

المغاربيّة وفضاء القسطنطينيّة.

يرى الباحث والناقد سعيد جبار أنَّ رحلة التمكروتي هي رحلة "ذات طبيعة سفاريّة ارتبطت بمهمة سياسية أنيطت به من طرف السلطان السعدي أحمد المنصور الذهبي تجاه السلطان العثماني؛ غير أنَّ المؤلف وهو ينتج رحلته خطابيًّا لم يركز على هذه المهمة الرسمية التي أنجزت من أجلها الرحلة. فقد أبلغ الرسالة إلى من يهمه الأمر، وأعاد الجواب إلى مرسله وأشَّر على نجاح المهمة دون أن يخبر المتلقي بطبيعة الرسالتين أو الهديتين. فقد بقيتا في طيّ الكتمان. وبالتالي فإنَّ إنتاج الرحلة خطابيًّا لم يكن بدافع الإخبار بهذه المهمة التي أنيطت به وما تحقق من خلالها، خصوصًا أنَّ مرسله السلطان السعدي لم يطلب منه تدوين رحلته؛ فكان تخطيبها ناتجًا عن دافع ذاتي تكوَّن لدى الرحالة عبر مراحل الرحلة واكتمل عند عودته واستقراره بين أهله وأحبابه"(ص-113 114).

ويبقى الدافع وراء تدوين الرحلة والإخبار بها، بحسب المؤلف، هو ما يجعلها نصًّا معرفيًّا خاصًّا باعتباره يشكل من خلاله الرحالة تصورًا ذاتيًّا لمجموعة من القضايا الاجتماعية وغيرها والتي يضعها ضمن مقصدياته وهو يؤثث مساراته السردية، ويبحث عن توجيه المتلقي ليكون طرفًا أساسيًّا في هذه القضايا، "يدفعه بشكل مباشر أو غير مباشر إلى المقارنة بين الصور التي ينتجها خطابيًّا، ويدعوه إلى اتخاذ موقف منها واستخلاص العبر التي تتضمنها"(ص114).

الذاكرة الموسوعيّة وماء الموائد

يحاول الباحث في الفصل الثاني أن يقارب نصًّا رحليًّا آخر يختلف عن النص السابق (النفحة المسكيّة) في كونه يمثل "رحلة حجيّة" هدفها زيارة الديار المقدسة وأداء مناسك الحج. لكن الرحَّالة في هذا النص (الرحلة العياشيّة: ماء الموائد) يعمل على توظيف الذاكرة الموسوعيّة القويّة التي كانت "تهدف إلى ربط جسور تواصليّة خاصة مع المتلقي من أجل إشباع رغباته بمعرفة متنوعة المشارب والمصادر. وتقدِّم وجهًا آخر للرحلة وهي تبني خطابها المعرفي الخاص"(ص117).

ويجزم الباحث سعيد جبار أنَّ هذه الرحلة (ماء الموائد) باعتبارها نصًّا قابلًا للقراءة يتجاوز أن يكون نصًّا تسجيليًّا بسيطًا يقدم فيه الرحالة السارد إخبارًا بأطوار الرحلة التي تمت في زمن سابق؛ حيث يصل إلى مستوى كونه نصًّا أُنتج بوعي جديد ومختلف، وفي زمن مغاير لزمن فعل الرحلة في حد ذاته، ولقد ساهَمَت -كما يرى الباحث- "ذاتيّة المؤلف/ السارد في رسم معالمه، وتضمينه معرفية ذاتيّة شخصيّة حصّلتها ذات الرحالة في أزمنة مختلفة ومتباعدة، وأطّرها في مدى زمني استغرق الرحلات الثلاث؛ وجعل منها ماءً للموائد يروي ظمأ كل متلهف للاطلاع على ثقافة العصر. وقد ساهمت التفاعلات الخطابية المختلفة في منح نص الرحلة العياشيّة حلّة خاصة، سواء على مستوى بنائها السردي العام المتعلق بالإخبار بالرحلة وأطوارها، أم الخطابات المتجاورة التي أثّثت فضاء النص كخطابات وصفيّة أو تقريريّة تكشف عن أفكار

ومواقف، وتموقع الذات وهي تعالج القضايا المعرفيّة التي تستدعيها في كل مناسبة تحلّ فيها في فضاء من الفضاءات"(ص147).

ويعتقد الباحث أنَّ هذه الرحلة تقدِّم النموذج الذي تبلور كنص جامع يقدم للمتلقي خصوصيات النوع "الرحلة"، باعتباره خطابًا سرديًّا يتجاوز الحدود الضيقة للسرد، حيث يعلن عن نفسه نصًا مفتوحًا قابلًا للتفاعلات الخطابيّة والنصيّة التي تساهم في تشكيل صورته البنيويّة من جهة، وتوليد دلالاته المتعلقة بمقاصد معيّنة وخاصة يضعها الرحّالة نصب عينيه وهو يسجل وقائع الرحلة وأطوارها. ويضيف الباحث أنَّ المعرفة الموسوعية قد شكلت للرحالة الموجِّه الأساسي والفعّال للنص، ولم يكن الإخبار بسيرورة الرحلة عبر الفضاءات سوى ذريعة لتفجير الذاكرة الثقافيّة الموسوعيّة.

الذات والآخر في الرحلة الأوروبيّة

يركز الباحث في الفصل الثالث على الرحلة الأوروبيّة لصاحبها محمد الحجوي، باعتبارها تجسّد ذاكرة مغايرة تلتقي مع سابقاتها في الثقافة التقليدية الدينية وتجعل منها المعيار الذي يقوِّم المواقف والسلوكات الإنسانية، لكنها تختلف عنها بكونها تستوعب واقعًا مختلفًا مثل الفضاءات الفرنسية والإنجليزية في زمن مغاير أيضًا في القرن العشرين الميلادي/ الرابع عشر الهجري.

يشتغل سعيد جبار على هذه الرحلة من خلال وقوفه على عناصر التحليل التالية: المقصديّة كموجه للبناء، من خلال المقصديّة الإخباريّة، والمقصديّة التواصليّة، والذاكرة الخطابيّة، والذاكرة الثقافيّة، حيث يقف على أهم العناصر المؤسسة للدلالة والمحققة للمعنى في النص الرحلي. فالرحلة مكثفة في وقائعها وأحداثها، دقيقة في فضاءاتها المكانيّة، فتغيب فضاءات العبور التي يمكننا أن نصادفها في الرحلات التقليديّة، وتحضر فضاءات الإقامة بقوة وكثرة. وبذلك تحققت مقاصد الخطاب الرحلي في الرحلة الأوروبيّة من خلال "وضع ملامح هذه الصورة المتعددة الأبعاد التي رسمها الحجوي ودعا متلقي ملفوظه إلى المقارنة لاستخلاص ما يجب علينا فعله من أجل تجاوز الوضع المتردي الذي تعيشه البلاد على مختلف الأصعدة. إنها تؤسس معرفة جديدة حول الآخر من خلال تقديمه مباشرة عبر ملفوظ الرحلة، كما تكشف عن معرفة عن الذات الجماعيّة التي لم تكن لتطفوَ على السطح لولا استحضار صورة الآخر كمرآة عاكسة لذاتنا. مظهرة عيوبنا ونواقصنا أمام الآخر"(ص186).

وفي النهاية نقول إنَّ كتاب الباحث د.سعيد جبار "خطاب الرحلة: الذاكرة وآليات إنتاج الدلالة" يقدم تصوُّرًا مختلفًا عن خطاب الرحلة والذي يقوم على فرضيّة اعتبار هذا الخطاب مثله مثل الخطابات الأخرى سواء كانت أدبيّة أم غير أدبيّة، حيث يؤسس لإنتاج معرفة خاصة تتجاوز الجانب الإخباري من الرحلة لتقدِّم بطريقة مغايرة وعيًا جديدًا لدى المتلقي بقضايا يتمثّلها الرحّالة وهو يعيد إنتاج فعل الرحلة في زمن لاحق.



جماليات أدب السجون في رواية
"للقضبان رواية أيضًا"
لِـ"حسين حلمي شاكر"

د. عماد عبدالوهاب الضمور/ الأردن

تَتَقاطَعُ تجربة السجن مع حركة النضال الفلسطيني في رواية الأديب الفلسطيني حسين حلمي شاكر "للقضبان رواية أيضًا" والصادرة عن الآن ناشرون وموزعون؛ لتعكس جانبًا مهمًّا من الحياة القاسية التي يحياها المعتقلون الفلسطينيون في سجون الاحتلال، وهي معاناة ذات أبعاد إنسانية واضحة، وصرخة عميقة للعالم بأنَّ الاحتلال الإسرائيلي تجاوز كافة الحدود في الاعتقال السياسي، وأوغل في انتهاك الكرامة الإنسانية.

تنتمي الرواية إلى أدب السجون الذي يُعدُّ جزءًا لا يتجزّأ من الأدب العالمي، وهو أدب إنساني عميق، يكتسب خصوصية من مصداقيّة أحداثه التي تنتقل من الواقع إلى أدب الخيال لتسليط الضوء على معاناة إنسان أو مجموعة احتُجزت دون إرادتها في معتقل يتراوح ما بين السجن والإقامة الجبريّة إلى المنفى.

فالسجن ابتكار بشري بامتياز، فيه إقصاء للحرية ونفي لديمومة الفعل البشري وتحجيم للكينونة الإنسانية وتكريس لما هو لاإنساني. وأدب السجون والمعتقلات الفلسطيني جزء لا يتجزأ من الأدب العربي، وهو أدب عميق الفكر، وراسخ المعاناة، ينشد الحرية، وهي قيمة حياتيّة مهمّة لا يمكن أن تستقيم الحياة دونها.

يندرج أدب السجون تحت باب الأدب المقاوم، فهو يجمع ما بين الألم والأمل، والحبّ والكراهية، وفضلًا عن كونه تعبيرًا صارخًا عن العاطفة والمشاعر التي يشعر بها الأديب أو الإنسان عندما تُمتهن كرامته، وتُسلب حريته.

نعثر على نماذج من أدب السجون في الشعر العربي القديم، كما في روميات أبي فراس الحمداني، كذلك فإنَّ الأمر واسع وممتد في العصر الحديث؛



حسين حلمي شاكر

لتعاظم التجربة السياسية للأفراد والجماعات، ونشوب الصراعات المسلحة، وحركات الكفاح ضد المحتلّ، ففي الأدب العالمي نجد -على سبيل الذكر لا الحصر- رواية "ذكريات من منزل الأموات" لدوستويفسكي، و"كراسات السجن" لأنطونيو غرامشي، ورواية "الغريب" للفرنسي ألبير كامو. وفي الأدب العربي استقى كثير من الروائيين رواياتهم من تجربة السجن القاسية، كما فعل السوري مصطفى خليفة في روايته "القوقعة" والمصري صنع الله إبراهيم في روايتيه "تلك الرائحة" و"شرف"، والسعودي عبدالرحمن منيف في روايته "شرق المتوسط" والمغربي أحمد المرزوقي في روايته "الزنزانة رقم 10" والأردني هاشم غرايبة في روايته "القط الذي علمني الطيران".

أمّا الرواية الفلسطينية، فهي رواية المعتقل؛ لتعاظم تجربتي الفقد والاعتقال من قِبَل عدو لا يرحم، حتى باتت فلسطين كلها معتقلًا جماعيًا لشعبٍ في وطنه، إنّها مرارة الاحتلال وأدواته القمعيّة، وسطوته المقيتة، فنجد كثرة في الروايات التي سجّلت تجربة السجن الأليمة كما في رواية "ستائر العتمة" لوليد الهودلي، ورواية "خريف الانتظار" لحسن الفطافطة، ورواية "عناق الأصابع" لعادل سالم، ورواية "طريق الجنوب" لعثمان أبوغربية، وغيرها من الروايات التي سجلت تجربة النضال الفلسطيني.

تُعدُّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعبير عن تجربة السجن، لسعة السرد

فيها وقدرتها على الوصف ونزوعها إلى الحوار، وتوظيف تقنيتي الاسترجاع والاستباق، وإبراز الصراع الذي تمرّ به الشخوص بنوعيه الداخلي والخارجي. وتشكّل مفردات المقاومة، والاحتلال، والسجن، والحرية، مصطلحات أكثر توظيفًا في المنجز الإبداعي الفلسطيني، تهيمن على أجناسه الأدبية، فمنذ أن وضع الاحتلال يديه على فلسطين، واستباح شعبها، بدأ يحاول طمس الهوية العربية الإسلامية، ممّا أوجد أدبًا مقاومًا، يفضح كلّ ممارسات الاحتلال الظالمة.

تأتي رواية " للقضبان رواية أيضًا" لحسين حلمي شاكر ضمن الاتجاه المقاوم في الأدب، وما أحوجنا اليوم في ظل هيمنة المنجز السردي بعدما أوغلت الرواية بنشر ثقافة الجسد، وتصوير العلاقات العاطفية، وكثرة التأليف الروائي- ما أحوجنا إلى الرواية الأيديولوجية ذات الاتجاه الملتزم بقضايا المجتمع والمقاوم لكلّ قوى الغطرسة والظلامية والإرهاب، ممّا يجعلنا نسجل لحسين حلمي شاكر هذه المعالجة الروائية لتجربة الاعتقال. فهي ليست تجربة فرديّة بالدرجة الأولى بقدر ما هي تجربة جماعيّة تعكس معاناة الشعب الفلسطيني في ظلّ سياسات لا إنسانيّة يمارسها الاحتلال.

إنّ قوة الرواية التعبيريّة انبثقت بدءًا من عنوانها "للقضبان رواية أيضًا" وهو عنوان يكشف مبكرًا عن تجربة اعتقال بصورة ما، لذلك تكشف عتبة العنوان عن تحوُّلات مهمّة في حياة الشخصية الروائية وانتقالها من نور الحرية إلى عتمة السجن، ممّا يؤمّن فاعلية مبكرة للتلقي، ويدفع بالخطاب السردي إلى مزيد من التأزيم الفني والبوح الذاتي للشخصية المعتقلة؛ ليلوذ المتلقي بعد ذلك إلى فضاء الرواية الجمالي، يمعن النظر فيه مراهنًا على براعة السارد، وصدق تجربته، ومرارة معاناته التي انبثقت سردًا خالصًا لا ينتهي إلّا بحرية مشروعة.

فضاء الرواية هو السجن الذي تجري فيه الأحداث وتنطلق من جدرانه للإفلات من قيوده الأليمة، فقد قدّم شبه الجملة (للقضبان) على المبتدأ (رواية) ليعكس حالة خاصة من الألم والمعاناة، أمّا البطل فهو الراوي (كاتب الرواية) الذي عاش تجربة الاعتقال في سجون الاحتلال لمدة سبع سنوات، والآخر في الرواية في الغالب هو العدو المحتلّ، ممّا يجعلنا أمام رواية واقعيّة، تخلو العلاقة التركيبية في العنوان من أيّ أدوات ربط ظاهرة؛ ليتحقق الربط من خلال فاعليّة التلقي، وحركته المستمرة في البحث عن المعنى الباطن في أعماق السرد، فـ(رواية للقضبان) معنى مقصود لكنه تشكّل فنيًّا عبر آليات التقديم والتأخير ودلالته العميقة، لتأتي كلمة (أيضًا) مشكّلة تأكيدًا لتعدد أنواع الروايات، والآثار التي تحدثها تجربة الاعتقال، ممّا يُرسّخ من فاعلية الحرية وقيمتها المعنويّة.

لا شك أنّ العلاقة بين عنوان الرواية واسم المؤلف علاقة راسخة، تتجسّد من خلال مسرودات الراوي عن الأحداث التي مرّت معه، ممّا يجعل إعادة قراءة الرواية بمحمولاتها الأيديولوجية يسهم في إعادة إنتاج النص وفق مرجعيّاته الفكريّة والتخيُّلية، للكشف عن مضمرات النص، وعالمه الداخلي.

تقع الرواية في خمس وستين صفحة، ممّا يجعلها أقرب إلى القصة الطويلة، وبطابع رواية السيرة الذاتية، إذ يسرد الروائي بإيجاز شديد، يلجأ إلى التكثيف حينًا، وإلى الاختيار حينًا آخر، فيتحدث عن مشهد ولادته (البطل)، وهو مشهد يقترب كثيرًا من عنوان الرواية وقضيّتها الرئيسة، إنها تبحث عن الحرية، التي جاءت منذ مشهد الولادة، إذ خرج الطفل من رحم أمه مبكرًا قبل موعد ولادته، فضلًا عن أنَّ حادثة الولادة وقعت في الحقل، ممّا يعكس فضاء مفتوحًا يتنسَّم فيه الجنين نسيم الحرية منذ اللحظة الأولى في حياته.

يسرد الروائي طفولته البائسة بعد نكسة 1967م، ثم استشهاد حبيبته (نور) برصاصة قناص إسرائيلي بينما هو معتقل في سجون الاحتلال، الذي جاءت ذكراه مؤلمة، حيث ممارسات الاحتلال الوحشيّة.

لعلّ السمة الفنيّة الواضحة في الرواية هي بساطة السرد، ممّا أتاح للبطل سهولة الانتقال من فكرة إلى أخرى، ومن معتقل إلى آخر، فرواية القضبان صادقة، وليست كرواية المحتلّ عن أسباب الاعتقال وظروفه الكاذبة، ممّا يجعل رواية أدب السجون تعكس بعدًا وطنيًّا مقاومًا، يُعرّف العالم بحجم المعاناة الفلسطينية القائمة.

لقد برع حسين حلمي شاكر في التوثيق السردي لذاكرته؛ ذاكرة البطل السارد، إذ قام بتسجيل فترة مهمة من فترات النضال الفلسطيني، فضلًا عن إدانته لغطرسة الاحتلال وخداعه المستمرّ، إذ تمجِّد الرواية روح النضال الفلسطيني، وتُعلي من شأن قيم الأرض والحبّ والانتماء للوطن، ورسم الأمل بالتحرير. فنجده يقول: "كنتُ في خلوةٍ مع نفسي عندما اقتحم الجيش البيت، ولاطفوا بخبث ودهاء أهلي، قبل أن يقتادني جندي قويّ البنية إلى الخارج، وضع عصابة على عينيّ وطرحني في السيارة العسكرية، كانت المسافة بين البيت ومعسكر الاعتقال لا تزيد عن نصف ساعة، في حين أنَّ الرحلة غير المقرّرة استغرقت أكثر من ساعتين"(الرواية، ص32). وبقيت الحرية التي يحلم بها على الصعيدين الفردي والجماعي حلمًا يراوده بين فترة وأخرى، حيث يقول: "قبل أن ينتهي الحلم بقليل رأيت الشمس، وكأنها من رحم الفجر، كانت بكلِّ الألوان التي كنتُ أحبها وأنا أنام طفلًا، وبدفء ينساب إلى مَنْ تشتد إليها الأشواق وبأفق الإيمان بالحرية، وأنا مقيَّد داخل الزنزانة. أحببتُها، وعُدتُ لأرسمها، فتخيّلتُ الكراسة والطفولة والمدرسة، فاكتفيت"(الرواية، ص47،46).

يحضر الجانب الإنساني في السرد الروائي، إذ يُجسّد مشاعر الشخصية وكفاحها وتفاعلها مع الأحداث، فضلًا عن تحولاتها النفسيّة، والوجدانية العميقة. كما في قوله واصفًا أثر زيارة أمه له في المعتقل: "خلال الزيارة الأولى بعد اندلاع الانتفاضة كانت أمي تختلف عن غيرها في الزيارات السابقة، خبّرتني بأنه لم يعد الليل فقط حاضنًا للنضال، ولم يعد الكفاح سرًّا أو حِكرًا لأحد؛ فقد أضحى مفخرة وجهرًا وإيمانًا امتلأت به قلوب كلّ الناس، وقالت: صار للنساء مُهمات ومسؤوليات كبيرة، ولم تعد النساء تخشى حديث بعضهنّ بعضًا.."(الرواية، ص54).

أظهرت الرواية قسوة المحتلّ ولا إنسانيّته، وهذا يمثّل جانبًا إعلاميًّا مهمًّا يجب إبرازه، يكمن في فضح المحتلّ، وكشف جرائمه أمام العالم، إذ إنّ الرواية هي إحدى الوسائل الفاعلة في ذلك. فالرواية لا تخلو من إسقاطات سياسية، ونقدٍ قاسٍ لحال الأمة المعاصر. كما في قوله مصوِّرًا اللحظات الأولى لوعيه السياسي، وكيف كانت لحظات مهزوزة، صادمة في ما بعد: "في الوقت الذي بدأتُ ألاحظ تكويني المعرفي والإدراكي، كنتُ بين عدد من الناس الذين يختبئون في الطابق الأرضي لبيت عمي غير المأهول خلال حرب حزيران عام 1967م، عشتُ لحظات الفرح من خلال وجوه الذين أحاطوا الراديو الكبير، ومنذ ذلك اليوم استمعتُ إلى "صوت العرب" وحفظتُ اسم جمال عبدالناصر، وعرفتُ أهمية الأغنية الحماسيّة بالنسبة للحكام، وعزفتْ نفسي عن أكل السمك الذي تهيأ لي بأنه لا يأكل إلا لحوم البشر... وقد عرفتُ أيضًا كم هي مريرة دموع الرجال... وتذوّقتُ طعم الحزن، ومرارته من بكاء النساء اللائي علمنَ مِن "أبي وائل" بأنَّ البلاد قد سقطت"(الرواية، ص16).

تبقى رواية حسين حلمي شاكر "للقضبان رواية أيضًا" تجسيدًا لأدب السجون، وهو أدب إنساني نضالي، ولد في عتمة السجون وخلف القضبان تعبيرًا عن الوجع اليومي والمعاناة النفسيّة، ومرارة القهر الذاتي للمعتقل، فضلًا عن أنّه يعكس رغبة جامحة في التحرُّر من قيود المحتلّ.





مكانة اللغة
بين مفهوم التَّأويل وعلم الدّلالة

عبد المجيد جرادات/ الأردن

يَشهدُ العالم تطوُّرات متسارعة في حقول الاختراعات والاكتشافات العلميّة، وهنالك تنافس حادّ بين الدول العظمى والصناعيّة حول امتلاك مفاتيح المعرفة في مختلف المجالات التكنولوجيّة، ولهذا يحرص علماء اللغة العربيّة على تعزيز مكانة لغتهم من خلال التَّواصل العلمي والفكري، سعيًا لتحقيق فرضيّة المواكبة حتى تأخذ اللغة العربية دوْرها في الإنتاج المعرفي.

يرتكز التَّأويل على أهميّة البحث عن المعنى، ومن خلاله يُمكن قراءة النص، وهو جهد استنتاجي يسعى لتحقيق المعرفة المنشودة، وهنا يبدأ دور اللغة بصفتها أداة تفكير ووسيلة التواصل التي يتحقّق من خلالها فهم مقابل فهم، وبالمحصلة فإنّ التَّأويل هو محاولة الحصول على المعرفة، وهنالك طرق معياريّة لتحقيق المعنى والدّلالة: وتأسيسًا على ذلك تبرز الحاجة لتوضيح القواسم المشتركة والأبعاد المعرفيّة بين التَّأويل والدّلالة (السيميائيّة)؟

أصبحت الدّلالة، طريقة العالم المعاصر في التفكير، ذلك لأنّها تمثّل القدرة على استبدال الكلمات بالأشياء، ومع تطوُّر المفاهيم واختلافها، تجلّى السلوك السيميائي، الذي يوظّف قدرات الإنسان في عمليات الاتِّصال بهدف تحقيق المعرفة وإنتاجها.

يُشكل التراث العربي الإسلامي بشموليّته الحضاريّة، مخزونًا معرفيًّا وثقافيًّا، يظهر في صورة نظام من العلامات الدالّة، وتتحقّق سيمائيّة هذا النظام في إطاره التاريخي والثقافي المتجانس على النحو التالي:

1. الموروث اللّساني: النحوي واللغوي والمعجمي.
2. البلاغة ومنهجيّة النقد.
3. الموروث الفلسفي.
4. علم الأصول والتفسير والتَّأويل في الدين.
5. الموروث الاجتماعي، والذي يتّفق خبراء العلوم الاجتماعيّة على أنّ ابن خلدون يمثّله دون سواه.

في تتبُّعنا للتطوُّر المرحلي للدراسة السيمياتيّة في الفكر الإنساني المعاصر وارتباطها بالتّأويل، نجد أنّ مناقشة (العلامة) ليس بالأمر السّهل من حيث هي كيان نفسي وثقافي وحضاري بشكل عام، والسبب بطبيعة الحال هو أنّها تمثّل الخطاب الذي يهدف لتحقيق عمليّة الإبلاغ والتّوصيل وتحقيق شروط المعرفة.

يستند إنتاج المعرفة في حالتي (التّأويل والدّلالة) على الاعتبارات اللغويّة وتمثّلاتها في المناهج المعرفيّة والخصوصيّات اللغويّة والثقافيّة، وهذا يستدعي العناية بالموروث اللغوي والمصطلح والترجمة، بالإضافة إلى واقع التشكّل اللغوي في المستويات الصوتيّة والصرفيّة والدلاليّة.

تقوم المنهجيّات اللسانيّة على إمكانات استثمار النّحو والنّظم والكلمات، في إنتاج السياقات النصيّة، أو ما أسماه "ياكبسو" في كتابه "قضايا الشعرية" إسقاط محور التأليف على محور الاختيار. وبحسب "جان كوهن"، فإنّ تحليل الانحراف أو الانزياح والاختيار، يكون من خلال طرح أهم الاعتبارات اللغويّة في بعدها الاتصالي والإعلامي، مثل تقدير العناصر الصوتيّة والصرفيّة والأشكال الدلاليّة والتّأويليّة في علاقات تركيبها وتنظيمها، ولا بدّ هنا، من مراعاة العناية بالتشكُّل التداولي لِما له من أهميّة في القياس بين الدّلالي والاتّصالي، وكل هذا من أجل ضمان المصداقيّة، واستقراء المنطق، الذي يستند على التجربة والبرهان.

من المفيد القول إنّ خبراء الإعلام، يهتمّون بضرورة الرّبط بين محتوى الخطاب الإعلامي والإنتاج المعرفي، وهذا ما يقوّي مكانة اللغة العربيّة في المحافل الدوليّة، ويمنحها القدرة في مداها الاتصالي والتّأويلي والتداولي، ولهذا يعنى المشتغلون بالمناهج المعرفيّة بمحتواها العلمي والنظري والنقدي والبحثي، ومن تحصيل



رولان بارت

الحاصل أنه لا يمكن الفصل بين الفكر العربي ولغته، لأنّ الفكر لا ينفصل عن اللغة، واللغة هي السبيل الأقرب لإظهار عناصر التمثيل الثقافي في كل معرفة بمختلف تجلّياتها.

التّأويل والصورة المعبّرة

تتميّز الصورة الفوتوغرافيّة بحسب "رولان بارت"، بكونها ذاتًا استقلاليّة بنيوية، تتشكّل من عناصر منتقاة ومعالجة وفق المتطلبات المهنيّة والجماليّة، والأيديولوجيّة، حيث تضيف لها بعدًا تضمينيًّا، لتصل للمتلقي، الذي يكتفي بفهمها، وقد يُعيد التفكير بقراءتها بقدر ما يمتلك من مخزون الثقافة. ومن المعروف أنَّ الصورة ارتبطت على مرّ العصور بالتطوُّر الحضاري، والذي يعنينا هنا أنّ مساءلة الصورة الفوتوغرافيّة، تهدف لاستخراج التمثُّلات الذهنيّة والتّأويليّة، والتي تتحكّم في العادة بالسلوكيّات اليوميّة للإنسان وفي مجموعة القيم التي يتفاعل معها أو ينتجها.

الصورة هي لغة واصفة، ومن هذا المنظور، تصبح اللغة نسقًا واصفًا تعمل بنياته التركيبيّة والدلاليّة على تغيير بنيات اللغة الفوتوغرافيّة، والنتيجة هي أنَّ كل وصف هو إيحاء، وكل إيحاء هو لغة واصفة والعكس صحيح، ومن هذا المنطق، يُمكن طرح قضيّة الدالّ والمدلول في الرسالة البصريّة، وكيفيّة تحوُّل المرجع الفوتوغرافي من الحياد والصّمت إلى علامة، وإلى نص يحقق المعنى، ويُظهر جانب البلاغة في اللغة، ومن هنا يتجلّى الحديث عن سلطة النص.

في نظريّة التّأويل، فإنَّ الصورة تحتاج من أجل إنتاج معانيها إلى معطيات يوفِّرها التمثيل البصري الذي يعتمد على المحاكاة الخاصة بالكائنات أو الأشياء، وهي مرتبطة بفكر الإنسان وميله التلقائي إلى منح الطبيعة أبعادًا دلاليّة، تتجاوز الأبعاد الماديّة، ولهذا فإنَّ الألوان والأشكال تسهم عادة بإضافة المعنى الدلالي للصورة.

بين مبدأ السببيّة ونظرية الأنساق أو المنظومات، تبدأ مهمّة البحث عن المعرفة، ومن المهم هنا القول: إنَّ فكرة النّسق تحديدًا تعني، وجود مجموعة عناصر، تتوزّع بين العنصر المركزي، والذي يُعرِّفه أساتذة الفيزياء والفلسفة بالنّواة أو بؤرة القطب الرئيس، والعناصر الفرعيّة المتمثلة بالأطراف والحواف أو الأجزاء الملحقة.

يُجمع خبراء اللغة، على أنَّنا نفهم من النص، أيْ النص المكتوب، أنْ يكون وثيقة مرجعيّة بمثابة قانون قيمي ومن شأنه تأدية وظيفة الذاكرة الجماعيّة وتوثيقها، ولهذا يتم عادة الرّبط بين فكرة النص والتّأويل، ومخزون الذاكرة من زاوية علاقة النص باللغة، وبما أنَّ اللغة تمثل المسكن المألوف، وتشكِّل الذاكرة التي تصون الهويّة، فإنّها لا تستقرّ في بنياتها الصرفيّة والنحويّة والدلاليّة، إلّا بوجود النص، ولهذا قيل إنَّ اللغة التي يُكتبُ بها نص مركزي مرموق، تكون خالدة وتأخذ مكانتها بين اللغات الحيّة.

نبقى في إطار المقاربة بين (التّأويل والدّلالة)، ومهمّة البحث عن المعرفة، ونقول إنَّ الحياة الاجتماعيّة ليست متجانسة في تركيبتها، وبحسب

وصف علماء الاجتماع، فهنالك نماذج من الوجود الاجتماعي التي يتمّ داخلها تفاعل نوعي بين الأشخاص المشكّلين لمنظومة اجتماعيّة محدّدة، وهنا يأتي الحديث عن القيمة باعتبارها شرطًا محدَّدًا لبنية هذا النموذج أو ذاك، وعليه فإنّ الاختيار بين القيم هو الذي يؤدي بالأفراد والجماعات إلى أن يقرروا أنّ النموذج المفضَّل بالنسبة لهم أكثر ملاءمة من غيره.

يؤدّي السلوك المعرفي الذي يرتبط بمجتمع محدَّد إلى وجود منظومة ثقافيّة، تتأسس عادة على نظام قيم مركزي، ومن المؤكد أنَّ هذه التكوينيّة النسقيّة تشكل بحدّ ذاتها "علامة رامزة" لانتماء، قد يُدركه الفاعل المؤسِّس للنَّسق، ونحسب أنَّ هذه العلامة تعتبر مكوّنًا مباشرًا لوجود الدّلالة والمعنى.

يبقى أنَّ أيّ معرفة، مهما كان حقلها، لا تستطيع الإحاطة بمقوّمات الكمال المطلق، ولن تستطيع أن تنفرد بأنظمتها الاستدلاليّة عن أيّ تعاطٍ أو أدنى انفعال أو اتِّصال مع البيئة المحيطة أو العالم الخارجي، وهذا ما يستدعي أهميّة الانفتاح بمفهومه الذي نحاول من خلاله الإفادة من الجوانب المضيئة في حقول العلم والمعرفة.

التَّأويل والسيميائيّة والاستجابة المعرفيّة

تهتمّ السيميائيّة بالمعرفة بما هي عليه من ممارسات دالّة، ولهذا ينشط علماء الاجتماع بالبحث في أهم الأطر الاجتماعيّة للمعرفة، ومن بين التعريفات الدارجة لمفهوم المعرفة أنها تشمل كل أنواع الإنتاج العقلي، ويستدلّ من القراءة المتأنّية لجهود العديد من الباحثين أنَّ هنالك مَن أرجع البنى المعرفيّة عامة والعمليّات المنطقيّة على وجه التحديد إلى أصول اجتماعيّة تعود إلى بنية العقل الجمعي، ونظام القيم المركزي، والذي يتحدَّد تبعًا لنظم المؤسسة، التي يُفترض أن تتألَّف في نسق أو منظومة متوازنة، تعيد إنتاج نفسها بلا انقطاع في سائر المخرجات الثقافيّة، ويكون في مقدّمتها مجموعة الخطابات والنصوص المتداولة، ومن أهمّها النص "التَّأويلي" والمعرفي، والمقصود بالنص المعرفي هو أنه نسق مفاهيمي وبالتَّحديد نظام علامات.

نتَّفق بأنَّ العلم والمعرفة هما نظام العالم الطبيعي ومعناه، ولأنَّنا بصدد المقاربات المعرفيّة، فلا بدَّ من تناول مفهوم المنطق، والذي يتبلور في مظهره النسقي، كونه يؤسِّس موضوعه، تبعًا لصورة محدَّدة، وفكرته هي "القول"، وكان أرسطو قد فسَّر أنَّ الصورة ضمن هذا الواقع، تعني البرهانيّة، بما ترتكز عليه من الطبيعة الاتصاليّة، لأنها تقوم على اعتبار أنَّ النص المنطقي هو حقل علامات، تحيل على جملة دلالات، فكيف لنا أن نقرِّب العلاقة بين التَّأويل والدّلالة وعلاقتهما بالمنطق والبرهان؟

يُعرف المنطق على أنه أحد أقسام الفلسفة، أي أنه العلم الذي يكون موضوعه تحديد ماهيّة العمليّات العقليّة الهادفة إلى معرفة الحقيقة، ومن الطبيعي أن تكون النتائج صحيحة في العديد

من الحالات، وعكس ذلك في حالات أخرى، ومن بين التعريفات التي تلتقي مع هذا المعنى، أنَّ المنطق هو العلم الذي يدرس المبادئ العامة للفكر الصحيح، وهنالك مَن يضيف أنَّ المنطق هو جزء من منهجيّة الاستدلال الذي يُسهم في عمليّة الاستنباط، ودون التأثُّر بالآراء أو التخمينات، والمهم هو أنَّ المنطق يرتكز على معرفة صدق الاستنباطات، تبعًا لصحة التّأويلات والمقدمات، لأنه يهتم بالحقائق المنطقيّة وهذا ما يعطيه صفة البرهان.

أثناء عملية البحث عن المعرفة، يبرز جانب المكوّن الاعتقادي قبل التوصُّل إلى التيقُّن، ومن المعلوم أنَّ هذا المفهوم يكتسب أهميّة منهجيّة خاصة، والسبب هو أننا عندما نباشر بعملية الاستقصاء لشيء ما، فنحن نطرح بالنتيجة القضيّة السوسيومعرفيّة، وفي هذه الأثناء، يتم التساؤل عن القيمة الواقعيّة أو المصداقيّة لهذه الصيغة؛ بمعنى أدق، فإنَّنا نبحث عن معايير الصحة التي تستند عليها، بعيدًا عن الاستسلام لمبدأ الشك الذي ينشأ في ظل وجود الاعتقاد، آخذين بعين الاعتبار أنه لا يوجد نسق معرفي مغلق، بل أنَّ كل الأنساق المعرفيّة مفتوحة نحو عالم المعرفة.

تتجلّى محاولات البحث عن المعرفة، بأهميّة الربط بين التّأويل والإدراك، ولا يُمكن أن يكون هناك ربط، إلّا داخل السياق المقصود أو القضية المراد تحليلها سعيًا للتوصُّل إلى استنتاج، يؤدي إلى التيقُّن بما نحن بصدد معرفته، والذي يقوم بهذا التوحيد هو الفكر "الفهم عند كنط"، ومن المعروف أنه ليس للفكر معنى غير التصوُّر، والتصوُّر بطبيعة الحال، يحتوي على تمثّلات تستند في جوهرها على وجود صورة ذهنيّة بصفة قبليّة، أي قبل الشروع بعملية الاتصال، وما ينطبق على التصوُّرات، والتي تتمحور بين الزمان والمكان والأشخاص، يصدق على الأحكام التي تصاغ في القضايا، لتتشكّل في المحصلة المعرفة المنشودة والمستندة على دقة التمحيص وما نحصل عليه من أدوات المعرفة.

بعد ذلك نتساءل، كيف يُمكن للممارسة المعرفيّة والعلميّة على وجه التحديد أن تكون اختباريّة ومنطقيّة ورياضيّة، وأن تستبطن في الوقت ذاته أيّ مضمون اعتقادي، لم تكتمل البراهين حوله بعد؟

عند محاولة تفكيك الاستراتيجيّة العامة التي شكّلها أرسطو في تبنّي الصورة البرهانيّة للموضوع القولي، نجد أنَّها تستقيم بالمفاضلة بين بدائل تكوينيّة مركزيّة أو فرعيّة، وهي مفاضلة تصدر عن قرارات منهاجيّة، تُحسم لصالح بديل على حساب بديل آخر، وبهذا يكون أرسطو قد عمل بموجب مجموعة من البدائل المتاحة، دافعًا بها إلى حدودها القصوى... مبدعًا في صياغة مشروعه المعرفي المنطقي، وبالتطابق مع مجمل مقتضيات التّأويل وسلطة النص.

وإذا وقفنا على منحنى المقاربة السيميائيّة المعرفيّة الثقافيّة كعلامات دالّة، فإننا نرى أنَّ أهمّ تلك العلامات تؤشر على تصوُّر الضرورة بما تقتضيه متطلبات الشروع بمهمّة البحث والاستقصاء.

في عمليّة المقارنة بين الضرورة والكينونة، نلمس أنّ الضرورة تمثل الإطار الرؤيوي المرجعي، والذي ينبثق منه كامل النسق المنطقي والفلسفي، وتؤول إليه سائر أجزائه وترتيباته وعمليّاته، في حين أنّ الكينونة تأخذ معناها الجوهري من كونها نظام تعقّل، يبدأ بالمقولة إلى أن يستخلص النتيجة المنشودة بما تطمح إليه من تحقيق للنظام المعرفي.

نعود إلى المنطق بما فيه من عناصر تبحث في الحدود بمراتبها، والقضايا بأنواعها، ويحكم أنه علم يُعنى بما ينشأ بين تلك العناصر من علاقات (التناقض، اللزوم، الصدق) ونشير إلى أنّ تلك العناصر لا تكون جاهزة أو في متناول اليد، حتى يتم التقاطها، وأنّ هذه العلامات، لا تؤدّي في ذاتها معنى محددًا، لكن البحث المعرفي يسعى لإعادة إنتاج معانيها، وهذا من شأنه أن يُظهر لنا أهميّة النوايا أو المقاصد في تحليل التوجُّهات، ومضامين الممارسة المعرفيّة في حقلي "التّأويل والمنطق".

نعود لأهميّة الربط بين التّأويل واللغة والدّلالة، ونقول إنّ: اللغة هي نسق من العلامات التي تعبّر عن الأفكار، ومن خلال اللغة ينشط الفكر الإنساني في صياغة التصوُّرات عن البيئتين المحيطة والخارجيّة، وبما أنّ الفكرة الأساسيّة لأيّ نص لغوي، تستند على الدّلالة، فلا بدّ من توثيق أهم تعريفات الدّلالة، والتي توصف بأنها "كيان" يمكن أن يصبح محسوسًا، ويُشير بذاته إلى أمر غائب، وهنا نتوقف عند الإيضاحات التالية:

أولًا: تفترض اللغة اللفظيّة وجود الدّلالة بالمعنى الذي يحتاج للتأويل، وبما أنّ موضوع التواصل الألسني، يرتبط في معظم الأوقات " بالحقيقة اللسانيّة المفهومة من عوامل السياق الخارجيّة، فإنّ مهمّة المبادر بالحديث أو الخطاب، تستند على مبدأ قدرته لتعيين الأشياء التي تهدف لتكوين الحقيقة المراد التوصُّل إليها، وهذه هي الوظيفة المرجعيّة في اللغة.

ثانيًا: اللغة هي كل إنتاج متّسق لأنواع الرُّموز والدّلالات التي تؤدّي وظيفة حقيقيّة في الخطاب الإنساني، وكان "دي سوسير" قد أكّد أنّ جزء العلامة الذي يُمثل الجانب المحسوس يسمّى "الدال"، أمّا الجزء الغائب فهو "المدلول"، في حين أنّ العلاقة التي تربط بينهما تسمى "الدّلالة".


دي سوسير

ثالثًا: الدّلالة ذات صيغة مؤسسيّة، بمعنى أنها لا توجد إلّا في جماعة معيّنة من المشتغلين بها أو المستعملين لها، أمّا نقطة الخلاف في نظريّة الدّلالة، فإنّها تختص بطبيعة المدلول، وللمزيد من التوضيح، نقول إنه يتعيَّن على من يُسلّم بالدّلالة، أن يقبل بوجود الاختلاف بين المحسوس وغير المحسوس.

الاستنتاجات

تهدف فلسفة التَّأويل لرفع التناقض بين آيات القرآن الكريم من جهة، وبين القرآن وأدلة العقل من جهة أخرى، وفي هذا السياق نجد أنَّ معظم الباحثين سعوا لاستكشاف جانب آخر من مناطق الفكر الديني وهي منطقة التصوُّف، والتي تُحاول دراسة العلاقة بين الفكر والنص الديني، واستكناه طبيعتها ومناقشة واقعها من الجانبين، العقلي كما في تجربة المعتزلة، والذوقي عند المتصوّفة.

حظي التَّأويل عند محي الدين ابن عربي، بدراسة النص الديني ودوره الوجودي والمعرفي، وأهميّة اللغة بمستوياتها المتعدِّدة باعتبارها منتجة للنص، وقد حاول ابن عربي حلّ الصراعات على مستوى الفكر والعقيدة، سعيًا لتحقيق مبدأ التوازن الذي يضع العلاقات بين بني البشر ضمن متطلّبات الوفاق الفكري والمعرفي والانسجام الثقافي.

تؤثِّر حركة التأثُّر والتأثير في بلورة مكانة اللغة، وهنالك مَن يؤكِّد أنَّ العلاقة الثقافيّة والفكريّة تقود إلى حالة من التكافؤ، في حين أنَّ العلاقة التجاريّة تُسفر عن انتقال أسماء المنتجات من لغة إلى أخرى: وهنا يتشعَّب الحديث حول البحث المعرفي وما يتطلّبه ذلك من امتلاك بدائل تحول دون التأثير على مكانة اللغة.

المصادر والمراجع

1. (قدور) عبدالله ثاني، سيمائية الصورة، مغامرة سيمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، 2008، دار الوراق للنشر والتوزيع.
2. بيير جير: علم الإشارة، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، 1988.
3. محمد قاري، سيمائيّة المعرفة المنطقيّة: منهج وتطبيق، مكتبة جامعة اليرموك، الأردن، 2002.
4. عبدالرحيم كامل، سيمولوجية الصورة الفوتوغرافية، مجلة علامات، ع16، 2001.
5. أبو أصبع (صالح خليل)، الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة، دار الأمر للدراسات والنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 2004.
6. المرجع والدّلالة في الفكر اللساني الحديث: ترجمة وتعليق عبدالقادر قنيني، مكتبة جامعة جدارا، الأردن.
7. العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة منذر عياشي: المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004.
8. مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع47، كتابات معاصرة: سيمائيّة الخطاب السردي: د. محمد بلوحي.
9. جان ماري سشايفر: عن القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: جامعة البحرين، ترجمة د: منذر عياشي، البحرين، 2003.



كيف أحدثت "سبوتيفاي" ثورة في مجال صناعة الموسيقى العالميّة؟

بين دمقرطة الموسيقى والسيطرة شروط إنتاج النجوميّة والذّوق الفنّي

محمد الإدريسي/ المغرب

كما هو الشّأن مع مؤسسي "إي بي"، "غوغل" و"أمازون"، لم يكن كل من السويديّين "دانيل إيك" (Daniel Ek) و"مارتين لورينزون" (Martin Lorentzon) يدركان أنّ مجرّد التفكير في إمكانيّة توفير منصّة رقميّة للاستماع إلى الموسيقى وتداولها على الإنترنت، بشكل قانوني ورخيص، سيجعلهما يحدثان ثورة حقيقيّة في مجال صناعة وإنتاج الموسيقى العالميّة. بدأت فكرة مشروع "سبوتيفاي" (spotify) بالرّغبة في محاربة القرصنة وحماية حقوق الملكيّة الفكريّة وتوفير الموسيقى لملايين المستمعين عبْر العالم، قبل أن تتحوّل خلال السنتين الماضيتين إلى إحدى أكبر الشركات العالميّة في مجال الموسيقى، والتي تتحكّم في صناعة المحتوى الفني، وتداوله وتقييمه على نطاق واسع. في سنة 2017، اختير "دانيل إيك" كأحد أهمّ الشخصيّات المؤثّرة في صناعة الموسيقى على مرّ التاريخ من قِبَل مجلة (بيلبورد) "Billboard"، ويظلّ حجم ونسب الاستماعات على "سبوتيفاي" أساس تقديم تصنيفات أفضل الأغاني والمحتويات الفنيّة من قبل "بيلبورد".

خلال العام 2018، كان من المنتظر أن يتوسّع مجال اشتغال "سبوتيفاي" وتتجاوز قيمة الشركة 30 مليار دولار... إنّنا أمام إمبراطوريّة جديدة في عالم الموسيقى.

على خطى "عباقرة وادي السليكون" (the silicon valley)، الذين جعلوا من التكنولوجيا والذكاء الاصطناعي أساس استشراف مستقبل البشريّة خلال القرن الحادي والعشرين، كان "دانيل إيك" مدركًا لأهميّة الابتعاد عن النمطيّة والربح السريع ومحاولة البحث عن فكرة خلّاقة ومبدعة

تضمَن السّيطرة على قطاع أو مجال معيَّن من الإنترنت عبر مشروع استثماري طويل الأمد. في سنة 2002 لاحظ "إيك" أنَّ مستقبل تطوُّر "الاقتصاد الإلكتروني" (E-economy) رهين بتجاوز تحدِّيين اثنين: أوَّلًا؛ القرصنة، وثانيًا؛ الكلفة العالية لتداول المحتوى. هكذا، حوَّل شغفه بالتكنولوجيا والموسيقى إلى مشروع منصّة للبثّ وتداوُل الموسيقى على الإنترنت تطرح فكرة المجانيّة وتحارب القرصنة من خلال تثمين منتَج جيِّد واستدماج "الإعلانات" لتقليل التكلفة العالية للمحتوى؛ عكس باقي مواقع ومنصّات الاستماع إلى الموسيقى.

تأسَّست "سبوتيفاي" بشكل رسمي سنة 2006، في مدينة ستوكهولم السويديّة (العاصمة التاريخيّة لموسيقى البوب العالميّة)، بشراكة بين "دانيل إيك" و"مارتين لورينزون" قبل أن تطلق الشركة خدمات البثّ والتّداول الموسيقي القانوني في تشرين الأوَّل/ أكتوبر من سنة 2008. قام مبدأ الشركة على شعار بدا للوهلة الأولى أنه غير منسجم مع روح تطوُّر "الإنفوسفير": "دمقرطة الموسيقى من خلال حماية الملكيّة الفكريّة والقضاء على القرصنة".

أدّى تراجُع الإقبال على الأسطوانات الموسيقيّة وانتشار ثقافة القرصنة الموسيقيّة خلال العقد الأوَّل من القرن الحالي، إلى تزايُد المخاوف من إمكانيّة إفلاس الفنّانين وشركات الإنتاج خلال سنوات قليلة. بالنسبة لـِ"سبوتيفاي" يكمن الحلّ في تطوير خدمات أفضل ممّا تقدِّمه القرصنة (الجودة والحصريّة الموسيقيّة) وتشجيع صانعي



الموسيقى على تداوُل محتوياتهم بشكل قانوني ومحمي انطلاقًا من الهبات التي تقدِّمها الإنترنت. من الأقوال المأثورة التي تنتشر حول "سبوتيفاي" في البنية الذهنيّة الغربيّة أنها استطاعت أن تنقل مؤسِّسها من مطوِّر "مواقع ويب" مغمور إلى مليونير في عمر 23 سنة وملياردير في عمر 35 سنة!

إمبراطورية "سبوتيفاي" تفوز في حرب القرصنة

مرَّت "سبوتيفاي" بثلاث مراحل: أوَّلًا؛ مرحلة التأسيس بين 2006 و2014، حيث ظلّت الشركة تعتمد على تقنية (peer-to-peer) "مبدأ عمل برانم (UTorrent) نفسه لتشغيل الموسيقى"، الأمر الذي جعلها تتكبَّد خسائر بملايين الدولارات، وظلَّ حضورها منحصرًا في المنطقة الأوروبيّة والأميركيّة. ثانيًا؛ بين 2014 و2016، انتقلت الشركة إلى الاعتماد على "خوادم العميل" (server-client model) وانفتحت على



جاي بالفين

فنّانين ومتتبّعين جُدُد ورفعت من قوّة حضورها في مختلف دول العالم. ثالثًا وأخيرًا؛ من 2017 إلى اليوم، أضحت الشركة فاعلًا مباشرًا في قطاع الاقتصاد الموسيقي العالمي من خلال تحقيقها لأرباح تتجاوز مليارات الدولارات، فضلًا عن حفاظها على قربها من المتتبّعين الشباب (تقديم خصومات لاشتراكات الطلبة) وتأثيرها في التّصنيفات الموسيقيّة الدوريّة، ما صنع منها "إمبراطوريّات الأنفوسفير في مجال الموسيقى".

على عكس "غوغل"، التي بنَت إمبراطوريّتها عبْر المُتاجرة في بيانات المستخدمين (The Big Data) واعتماد مبدأ "الاقتصاد الأخطبوطي" قصد تطوير أنشطتها للسّيطرة على عالم الويب والتغذّي على منافسيها، عملت "سبوتيفاي" على الاستثمار في "المتتبِّعين" و"الفنانين" انطلاقًا من مبدأ "الاقتصاد الجماهيري أو التّشاركي". يبحث المستخدمون عن خدمات موسيقيّة مجانيّة وذات جودة عالية، يخشى الفنانون وصنّاع الموسيقى من قرصنة محتوياتهم وإفلاسهم، في حين آمن مؤسِّسو الشركة بأنَّ ما يصنع النجاح هم المتتبّعون والمستهلكون والفنانون أكثر من السوق نفسها. استشعر "إيك" أنَّ تحوُّلات الثورة التقنيّة والمعلوماتيّة الرابعة لا تسهم سوى في تعميق مشاكل القرصنة، ولا يمكن لأيّ مشروع أن ينجح بمأمن عن هذه الظاهرة الكونيّة. كما أنَّ القوانين "يمكن أن تساعد، لكنّها لا تزيل المشكلة". لهذا تمّ الرّهان حول إمكانيّة تقديم خدمات أفضل من القرصنة: ستتمّ زيادة حجم المتتبِّعين والمشتركين بالمنصّة ودعم حماية الملكيّة الفكريّة وتعزيز ثقافة الأصالة من خلال مناشدة "المجانيّة" والاستفادة من ثورة الذكاء الاصطناعي والشاشات للوصول إلى أكبر عدد من

الزبائن. بما أنّ قوّة وحضور نجوم الموسيقى العالميّة تُقاس اليوم وفقًا لقوائم الـ"بيلبورد" التي تعتمد على "سبوتيفاي" كأساس لتصنيفاتها الدوريّة، فإنّ الفنانين وجدوا في هذه المنصّة فرصة لتعزيز حضورهم في الساحة بالموازاة مع حماية حقوق ملكيّتهم الفكريّة.

تقدم "سبوتيفاي" خدماتها بشكل مجاني لأزيد من 190 مليون مشترك (من بينهم 83 مليون مشترك في باقات مؤدّى عنها) وتحتضن جلّ فنّاني العالم (نجوم كبار ومبتدئين) من مختلف الجنسيّات واللُّغات والأنماط والأنواع الموسيقيّة. بالنسبة للمشتركين المجانيّين، تتيح لهم الوصول إلى قاعدة بياناتها الموسيقيّة بكل حرية ومجانيّة وعبر مختلف الوسائط والأجهزة المتوفرة اليوم، مع دعم حساباتهم بالإعلانات والإشهارات. أمّا بالنسبة للباقات المؤدّى عنها فتتيح خدمات وصول أكبر إلى المحتويات الموسيقيّة دون إعلانات وبأثمان تنافسيّة مقارنة بباقي المنصّات (غوغل بلاي للموسيقى، أبل موسيقى... حيث يكلف للاستماع إلى مقطع واحد أو تحميله دولارًا واحدًا) لا تتعدّى 10 دولارات شهريًّا للأفراد و15 دولارًا للأُسَر. في ما يخصّ علاقة "سبوتيفاي" مع الفنانين والموسيقيين، فإنّها أضحت محطّ جدل كبير خلال الأشهر الأخيرة. تشتغل قوائم العرض وحسابات المتابعات والاستماعات بالمنصّة وفقًا لمنطق الخوارزميّات الذكيّة التي تحكمها مبادئ "المحتوى الهادف" والمتوافق مع رؤى المعلنين. لذلك، يستنكر العديد من الفنانين الأميركيّين (الراب والبوب أساسًا) إدراج نسب استماعات "سبوتيفاي" ضمن معايير تصنيف قائمة "بيلبورد" لإمكانيّة التلاعب بها وشراء المُشاهدات والدَّفع مقابل ظهورها.

يتصدَّر كل من "بوسط مالون" (post malone)، "دي شينسموكرز" (the chainsmokers)، "دريك" (Drake)، "إد شيران" (Ed Sheeran)... قائمة أعلى الفنانين استماعًا ومتابعة على "سبوتيفاي" (حوالي 2 مليار مشاهدة لأغنية (shape of you) لـ"إد شيران" و29 مليون متابع لحسابه). وإذ يظهر أنّ مختلف الأنماط الموسيقيّة ممثَّلة بالمنصّة (البوب، الراب، الروك...)، إلّا أنّ الاهتمام بالموسيقى الشبابيّة والحركات الموسيقيّة الجديدة ("التراب"، (Trap)، "الريغيتون" (reggaeton)، "البوب اللاتيني"...) بات واضحًا خلال السنتين الأخيرتين. فضلًا عن ذلك، قدَّمت "سبوتيفاي" إلى حدود شهر أيلول/ سبتمبر الماضي أزيد من 5 مليار دولار للفنانين وصنّاع الموسيقى الذين تتعامل معهم، كما أنها تبحث عن احتضان النجوم المؤثّرين في وسائل التواصل الاجتماعي (حتى من غير الموسيقيّين) وتوسيع خدماتها لتصبح "كونيّة" في السنوات القادمة.

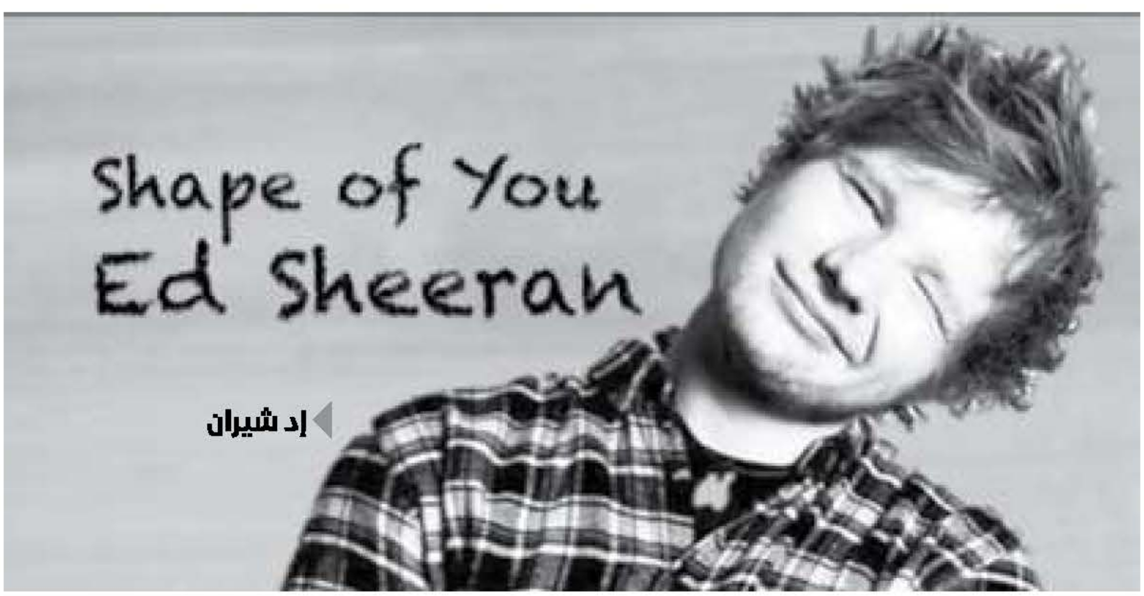
احتضان حركة الريغيتون اللاتيني والموسيقى الشبابيّة

صحيح أنّ ثورة "حركة الـ(تراب) اللاتيني الجديدة" (El nuevo movimiento musical urbano de la trap latino) التي انطلقت شراراتها الأولى خلال سنتي 2005 و-2006 والموسيقى الكاريبيّة قد انفجرت خلال سنتي 2016 و2017 بفعل

الإمكانات التي وفّرها موقع "يوتيوب" (والمناخ العام لما بعد أغنية "دسيباسيتو" (despacito)، إلّا أنّ منصة "سبوتيفاي" قد وفّرت بيئة مناسبة لهذه الحركة من خلال احتضان نجومها الكبار (على رأسهم "جي بالفين" (J Balvin)) ودعم انتشار الريغيتون، التراب، الراب والبوب اللاتيني على نطاق عالمي، بالشكل الذي جعل الموسيقى الكاريبيّة تنافس الموسيقى الأميركيّة وتعلن عن انتقال المركزيّات الفنيّة والموسيقى العالميّة من "القطب الأميركي الشمالي" نحو "القطب الجنوبي-اللاتيني".

تعتمد سياسة "سبوتيفاي" الموسيقيّة على دعم مختلف الأنماط الموسيقيّة الكلاسيكيّة والناشئة تماشيًا مع فكرة إرضاء الجمهور. بما أنّ بعض المنصّات الموسيقيّة المنافسة ("Deezer"، "Tidal"، "Apple Music"...) تركّز على دعم واستقطاب كبار مغنّي البوب الأميركي، وفناني الراب الكلاسيكيّين من أجل ضمان الربح المادي بالأساس، فإنّ الشركة السويديّة حافظت على قاعدة دعم "الفنانين المهمّشين" -أو قُل المنتمين إلى دول الجنوب والدول النامية- الذين لم يجدوا مَن يحتضنهم في إطار البحث عن الشرعيّة الفنيّة. فضلا عن ذلك، انفتَحَت على نجوم الويب الجُدُد الذين يحظون بشعبيّة كبيرة في العالم الافتراضي ووسّعت قاعدة خدماتها لتشمل تقديم تصنيفات وتقويمات دوريّة لجديد الموسيقى العالميّة دون حدود أو تمايزات.

يمكن القول إنّ اللغة المهيمنة على "سبوتيفاي" هي اللغة الإسبانيّة. حقّقت نسب الاستماع إلى الموسيقى اللاتينيّة ارتفاعًا بمعدل 110% خلال سنة 2017 (والنِّسب ارتفعت خلال سنة 2018). صُنِّفت نسخة "الريمكس" من أغنية (Mi Gente) بين "جي بالفين" و"بيونسي" (beyonce) كأحد أنجح التعاونات باللغة الإسبانيّة في تاريخ "سبوتيفاي". خلال حزيران/ يونيو الماضي، أعلنت الشركة أنّ المغنّي الكولومبي "جي بالفين" هو الأكثر استماعًا في تاريخ الموقع بما يقرب 50 مليون استماع شهريًّا. بعد إطلاق "سبوتيفاي" بمنطقة الكاريبي، ارتفعت نسب الاستماع إلى الأنماط الموسيقيّة المحليّة بالموازاة مع ارتفاع أعداد الفنانين، من خلال انفتاح سياسة الشركة



إد شيران

على الفنانين الفرديين والناشئين ("ozuna"، "maluma"، "bad bunny"...).
بهذه الإنجازات، تكون "سبوتيفاي" محتضِنًا رئيسًا للموسيقى الشبابيّة العالميّة وأحد الفاعلين الأساسيّين في صوْغ شروط انتقال المركزيّات الفنيّة والموسيقيّة العالميّة في عصر الأنفوسفير وردّ الاعتبار لإبداعات المهمّشين.

أيّ موقع للعالم العربي في المعادلة الموسيقيّة العالميّة؟

منذ القدم، ظلّت "الموسيقى من أكثر الفنون ملاذًا يلجأ إليها الناس من أجل نسيان العالم" -بحسب بيير بورديو- وأضحت اليوم أحد ركائز الاقتصاد الرأسمالي والإعلامي الجديد. قُدِّرت مداخيل "صناعة الموسيقى" بحوالي 50 مليار دولار خلال سنة 2017. ويشكل الاقتصاد الموسيقى قطاعًا قائم الذات يعتمد على ثورة الأنفوسفير والذكاء الاصطناعي لبسيط خيوطه وتشعُّباته انطلاقًا من الرهان على حماية الملكيّة الفكريّة بوصفها جوهر هذا الاقتصاد في مواجهة القرصنة. ينطبق هذا الأمر على الدول الغربيّة، أمّا في دولنا العربيّة فما زالت "الموسيقى مهمَّشة بوصفها صوت المهمَّشين".
للأسف، ما زالت "سبوتيفاي" لا توفِّر خدماتها بالمنطقة العربيّة ما يضيِّع على مختلف الأطراف فرصة تطوير اقتصاد موسيقي محلّي تنموي يردّ الاعتبار للموسيقى العربيّة وينفتح على الإبداعات الشبابيّة المنتشرة على الويب دون حماية أو توجيه أو تقويم، أو حتى اعتراف محلّي ودولي. على الرّغم من الانتقادات التي وُجِّهت للشركة خلال الشهور الأخيرة واتِّهامها بالتَّمييز بين الفنّانين والسَّعي نحو الرِّبح بعد موتهم (ما حدث مع مغني الراب-روك الأميركي الراحل (xxxtentacion))، إلّا أنَّ "سبوتيفاي" تتشبَّث بسياساتها الرامية إلى رفض المحتويات التي تحثّ على الكراهية والعنصريّة وتثمين المحتويات الهادفة. كما بيَّنت في مرّات عديدة أنّها تنتقد الاستراتيجيّات الاقتصاديّة الطامحة لرسملة ومركزيّة المحتوى الموسيقي في دول بعيْنها وتسعى إلى دمقرطة الموسيقى وجعل صناعة الموسيقى في خدمة التنمية المحليّة والدوليّة الشاملة.
استطاعت الموسيقى أن تنتقل من مجال التَّرفيه إلى مجال التَّنمية -لا ننسى في هذا الصَّدد دوْر أغنية "ديسباسيتو" (للمغنيان البورتيريكيّان "لويس فونسي" (Luis Fonsi) و"دادي يانكي" (Daddy Yankee)) في إحداث ثورة في مجال الموسيقى الكاريبيّة وتنشيط حركة السياحة بدولة بورتوريكو- إضافة إلى توفير منصّات الموسيقى الرقميّة لعائد مالي مهمّ للعديد من الشباب الذين اختاروا الاستثمار في صناعة الموسيقى.
في وطننا العربيّ، نحن في حاجة إلى استراتيجيّات واضحة المعالم لحماية الملكيّة الفكريّة للمحتوى الموسيقي، ودعم المبادرات الشابّة، واحتضان المنصّات الموسيقيّة الرقميّة والبحث عن جعل "الاقتصاد الموسيقي" ركيزة تنمويّة مستدامة في عصر ثورة الأنفوسفير والذكاء الاصطناعي.



الفيلم السويدي:
"حمامة جلست فوق غصن تتأمّل الوجود"
متاهة إنسانيّة وجوديّة وسخرية فلسفيّة وكوميديا سوداء تشويقيّة!

مهند النابلسي/ الأردن

سرياليّة وجوديّة أعجبت النقّاد، ولم تَنَل إعجاب الجمهور، كوميديا سوداء صادمة، تتناول مواضيع الحبّ والتقدُّم بالسنّ والدّيون الماليّة وخيبات الحياة والوحدة... تتناول "ثيمة" الفيلم "الوجود الإنساني" بالكثير من الحرفيّة العالية، تحفل بالفكاهة السوداء "الحلميّة"، ترتبط بتجارب البائعين المتجوّلين الفاشلين "سام" و"جوناثان"، حيث يأخذانا بجولة غريبة فنتازيّة وحقيقيّة في آن واحد، لنكشف النقاب عن الحلقات العبثيّة لمصائر البشر: كغناء بقاعة مطعم في أربعينات القرن الفائت، وتقديم "القبلة" للساقية الجميلة بدلًا من دفع ثمن المشروب، وتجربة معلمة "الفلامنكو" التي تتحرّش بتلميذها الوسيم، وقصة الملك السويدي "شارلز الثاني عشر" الذاهب للمعركة، كما لم ينسَ المخرج الفذّ "روي أندرسون" استعارة ذكريات المجازر والمحارق البشعة للاستعمار الأوروبي لأفريقيا، وركّز على إظهار التجارب العلميّة على قردة مقيّدة بائسة "معذّبة"، تذكّرنا بالقردة "لوسي" بالفيلم الأميركي الشهير (من إخراج الفرنسي لوك بيسون)، والتي تمّ اكتشاف رفاتها بحفريّات شرق أفريقيا، ويُعتَقد أنّها أصل الإنسان القديم!

إنّها رحلة تكشف النّقاب عن جماليّات اللّحظات الآنيّة للوجود الإنساني "المؤقّت"، كما تسلّط الأضواء على الدور المهمَل "لصغائر الأمور" بالوجود البشري، ولا تغفل تذكيرنا بعظمة الحياة، مغلّفة كل ذلك بروح الدعابة التلقائي والتراجيديا اللّافتة...

تروي لنا الأحداث الرئيسة في هذه التحفة السينمائيّة تفاصيل سفر رجُلَيْ المبيعات "سام"



(الممثل نيلسن ويست بلوم) و"جوناثان" (هولجر اندرسون)، اللذان يعملان بمجال أعمال ومنتجات الترفيه، ويسوقان أشياء غريبة كأنياب مصّاصي الدّماء المصنّعة والأقنعة البلاستيكيّة المخيفة وأكياس "القهقهة" بحجّة رغبتهما بمساعدة الناس وإضحاكهم، وحيث تتراكم ديونهما "المستحقّة" القديمة من متاجر مختلفة ببلدة "غوتنبيرغ"، ثم نرى تهرّب المديونَين من التجّار لفشلهما ببيع هذه المنتجات الغريبة.. ويتحدّثان في الليالي بغرفتهما عن خيباتهما المختلفة بالحياة، ويتشاحنان لاختلاف طريقة تفكيرهما، ثم لا يلبثان أن يتصالحا.

يبدأ هذا الفيلم الغريب بثلاثة مشاهد للموت: الأوّل يتعلّق بسقوط الزوج ميتًا فيما كان يحاول فتح قنّينة نبيذ، وفي الوقت نفسه نرى الزوجة على بعد أقدام منه في المطبخ تعدُّ العشاء بلامبالاة، والمشهد الثاني يتعلّق بامرأة عجوز على فراش الموت، ترفض التخلّي طوعًا عن "شنطة مجوهراتها"، معتقدة بإصرار أنّها ستأخذها معها إلى السماء بعد الموت، بينما يصرُّ أبناؤها على سحب الشنطة منها لأنّها تحتوي على ساعة ذهبيّة ثمينة للأب الراحل، والمشهد الثالث يتعلّق بزبون كافتيريا متوسط العمر، يسقط ميتًا بعد الانتهاء من حساب تكاليف وجبته، ولا يوجد أحد مستعدّ لكي يستفيد من وجبته المدفوعة الثمن إلّا عجوز يأخذ "البيرة" فقط!

وهناك مشهدان آخران يشدّان الانتباه، حيث تضع معلمة رقص بدينة محترفة (لوسي-تورنروس) يدها على جسم تلميذها الوسيم



المتدرِّب "أوسكار" (سالومونسون) متحرّشة به بوقاحة سافرة، فيما تحاول تعليمه إتقان الحركات، ثم لقطة لبنت صغيرة موهوبة تظهر على المسرح بمدرسة وتَصِف للحضور ولمعلّمها شعرًا كتبته عن "الحمامة" بدلًا من القائه... أمّا المشهد الثالث اللافت هنا فيتعلّق بالملك شارلز السابع (الممثل فيكتور جالينبرغ) وحادثة سقوطه عن ظهر فرسه، كما يقوم جنوده "المهزومون" باضطهاد ورفس عاملة البار الشابة وجلد عامل آخر، بينما يتناول الملك المياه المعدنيّة ويتحرَّش بعامل البار بعد عودته مهزومًا من حملته العسكريّة!

يتماثل هذا الفيلم الثالث للمخرج السويدي "روي أندرسون" مع نمط أفلام الفنلندي "آكي كوريسماكي" الّتي تناقش عبثيّة الوجود الإنساني، وتتضمّن مناظر خلّابة وشخصيّات "مثيرة للدهشة" وأحداثًا غريبة، ويحتوي على "وجبة دسمة" من الإثارة والإرباك والاستفزاز والطّرافة، وقد استحقَّ بجدارة "جائزة الأسد" الذهبيّة بمهرجان كان لعام 2014.

معظم لقطات الفيلم مصوَّرة بكاميرا ثابتة، وتتوالى المشاهد اللّافتة المجازيّة، كمشهد الأم التي تجلس بمحاذاة سياج في حديقة عامّة



وهي تلعب مع طفلتها الرّضيعة، ثم المشهد البالغ الدّلالة لجنود بريطانيين استعماريين، يقودون مجموعة بائسة من العبيد السود لداخل أسطوانة معدنيّة ضخمة مزروع على محيط سطحها "أبواق"، ثم يغلقون الباب الفولاذي بإحكام، ويشعلون النار تحتهم ليتمّ شواؤهم ببطء وتنطلق الصرخات وآهات العذاب كالموسيقى الصاخبة عبر الأبواق، بينما نرى حشدًا من العجائز البريطانيين البيض وهم يحتسون النبيذ بهدوء ويستمتعون بفضول وساديّة بمشاهدة المنظر المرعب وكأنه فيلم سينمائي وثائقي... ويختتم الشريط بلقطة تعبِّر عن جماليّات اللحظة الرّاهنة وأثر مرور الأيام على وعينا البشري، حيث نرى فيها أربعة أشخاص على الرصيف بمحاذاة محلّ حلاقة، ينظر أحدهم إلى الأعلى، ونسمع هديل حمامة، ثم يتساءل مستفسرًا ومؤكِّدًا أنه يوم "الخميس"، ويجيبونه بأنه "الأربعاء"، ولكنّه يصرّ قائلًا: ولكنه يبدو وكأنّه يوم "الخميس"!

المخرج "أندرسون" لا يبدو مهتمًّا بتفسير فيلمه وتقديم إجابات لكلّ هذه المشاهد المتلاحقة المجازيّة، ويستكمل بهذه التحفة السينمائيّة ثلاثيّته بعد فيلميه اللافتين: "أغنية من الطابق الثاني" و"الحياة"، ويُتحفُنا هنا بهذا الزّخم المشهديّ الشيِّق الحافل بالدّلالات المجازيّة، ربّما ليدفعنا إلى التساؤل عن موقعنا في هذا العالم، وربّما لمعاينة وجودنا البشري ولقياس "ضميرنا" الإنساني ولإضحاكنا وتسليتنا "إبداعيًّا" من منطلق "شرّ البليّة ما يُضحك"!



راهب الكمان
(ميشيل المصري)

د. إيناس جلال الدين/ مصر

في الأوّل من تشرين الثاني/ نوفمبر 2018، أُقيمَ في القاهرة مهرجان ومؤتمر الموسيقي العربيّة السنويّ، وفي حفل الافتتاح تمّ تكريم العديد من الأسماء والشخصيّات المصريّة والعربيّة التي أثْرَت الموسيقى العربيّة، سواء أكانوا ملحّنين أو موزّعين أوعازفين. ومن أهمّ الشخصيّات التي كُرِّمت كان اسم الموسيقار الرّاحل ميشيل المصري.

عرفتُ الموسيقار ميشيل المصري من خلال عملي في الإذاعة المصريّة بداية تسعينات القرن الماضي، وكنتُ أراه قدوةً يُحتذى بها في الالتزام والإبداع الموسيقيّ، وصارت بيننا علاقة المُبدع والمُريد، وكانت لنا جلسات طويلة يحكي لي فيها الكثير عن مراحل حياته الفنيّة ومشاويره الإبداعيّة في الوطن العربيّ.

ارتبط اسم ميشيل المصري برائعة أسامة أنور عكاشة "ليالى الحلميّة" وصولو الأكورديون في بداية "التتر" الخاص بالمسلسل، إلّا أنّ تاريخ ميشيل المصري الموسيقي يحفل بالعديد من المحطّات التي تؤكّد أنّ مَن يهب نفسه للفن والموسيقى فإنّهما تعطيانه الكثير.

ميشيل المصري ابن منطقة الحمزاوي المولود في تشرين الثاني/ نوفمبر عام 1933 من أسرة ميسورة الحال وتهوى الموسيقى. ظهرت الميول الفنيّة عند ميشيل حيث عشق الرّسم والموسيقى، فكان يهوى الرّسم والأشغال اليدويّة، وبدأت أعماله في مجال الرّسم تنال إعجاب مَن حوله. وذكر لي مرّة في أحد أحاديثه الإذاعيّة أنه كان يقوم بتطريز المناديل الخاصّة بوالده لتكون مميّزة. ويقول إنّه على الرّغم من حبّه الشديد لفن الرّسم كان يشعر بالسعادة دائمًا عند سماعه للموسيقى، وكان هناك دائمًا صوتٌ جماليٌّ يرنُّ في أذنه وفي داخله، وهو ما حاول أن يُخرجه بمتابعته لبعض الأقارب الذين كانوا يعزفون على الآلات الموسيقيّة وخاصة آلة الكمان.

بعد إتمامه للمرحلة الثانويّة التحق المصري بمعهد "ليوناردو دافنشي" الإيطالى للرّسم بالقاهرة ليبدأ في دراسة الرّسم، إلّا أنّ دراسة



الموسيقى كانت هدفه، ومن خلال بعض أعماله الفنيّة بدأ يكسب المال، فاستطاع أن يلتحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى برمسيس أواخر الأربعينات من القرن العشرين، وعلى الرّغم من نجاحه في امتحان التّأهيل لدخول المعهد إلّا أنّه لم يصارح والده الذي كان يعارض احتراف ابنه لأيّ من أنواع الفنون، فقد كان يرغب في أن يتسلّم الابن عمل والده في التجارة.

ويقول ميشيل إنّ أحلامه مع الموسيقى بدأت تتحقّق من خلال تشجيع رفاق دربه آنذاك أمثال الرائع بليغ حمدى والمطرب محرّم فؤاد وأصدقائه وأولاد حيّ شبرا وكانت معهم الممثلة القديرة رجاء حسين.

التحق ميشيل المصري بقسم الآلات ليعزف على الآلة التي يعشقها منذ كان طفلًا وهي آلة الكمان، ليبدع فيها إلى أقصى مدى. يقول إنّه كان شغوفًا بدراسة إمكانيّات الآلة، وطُرُق العزف عليها، والتدريب المستمرّ حتى يصبح صاحب بصمة في العزف عليها. وحكى ميشيل المصري واقعة طريفة في بداية التحاقه بالمعهد، حيث صادف يومًا شخصًا بحوزته كتب موسيقيّة كثيرة تخصّ كل الآلات الموسيقيّة إلى جانب كتب أخرى خاصّة بالهارموني والكونتر بوينت وأساليب التوزيع الموسيقي، وقال إنّه اشترى هذه المجموعة من ذلك الشخص بحوالى خمسين قرشًا، وعلي الرّغم من زهد المبلغ المدفوع إلّا أنّ هذه المجموعة كانت من أكثر الأشياء التي أسّست لفكرِه الموسيقيّ؛ حيث كان يعزف على آلة الكمان النوت الخاصة بآلات الفلوت والفاجوت والترومبيت والبيانو وغيرها من خلال تحويلِه للنّغمات من نطاق إلى آخر، ومن مفتاح إلى آخر، حتى يتناسب مع آلة الكمان... وأضاف المايسترو ميشيل المصري إنّه من كثرة تدريبه على الكمان وعزْفه ليلًا كانت أصابعه تدمى...

وكان هذا أحد الأسباب في اتّجاهه لدراسة كتابة النوتة الموسيقيّة والتّوزيع.

في حياة الموسيقار ميشيل المصري العديد من المشاوير والمحطات، وأولى المحطات كانت في تونس في نهاية خمسينات القرن العشرين، حيث سافر إليها ليعمل في مجال الموسيقى، إلّا أنه لم يمكث فيها طويلًا. ثم جاءت المحطة الثانيه والأهمّ في حياة ميشيل المصري إلى دولة الكويت، حيث كُلِّف بتشكيل أوركسترا الإذاعة الكويتيّة والإشراف عليها، وكان يقول إنَّ هذه التجربة كانت من أمتع التجارب، حيث أنه ومن خلال بحثه الدائم عن أشكال الإيقاعات المتعدِّدة التي يستخدمها الصيّادون أثناء عملهم استطاع أن ينقل أهمّ الإيقاعات التي يستخدمونها في غنائهم أثناء الصَّيد وعلى الشواطئ ليبدأ بترجمتها موسيقيًّا لتُعزف بعد ذلك على الآلات الوتريّة، وأسَّس في الإذاعه الكويتيّة أوَّل وأكبر أوركسترا إذاعي آنذاك... مكث ميشيل المصري في الكويت ما يقارب عشر سنوات، ثم انتقل بعد ذلك في رحلته إلى لبنان، ليعيش تجربة كان لها تأثير كبير في مسيرته الفنية، حيث عمل عازفًا ضمن فرقة الرحبانيّة.

وبذلك أتيحت له فرصة كبيرة لدخول هذا الكيان الإبداعيّ الكبير، ليبقى في لبنان مدة عامين (كانت زوجته رحمها الله لبنانيّة الأصل). ومع بداية السبعينات قرَّر ميشيل المصري الرُّجوع مرّة أخرى للوطن والاستقرار حيث قال: "أردتُ لأولادي أن تُتاح لهم فرصة العيش والتعليم في مصر، وسط الأهل والأصدقاء، كما أُتيحت لي أيضًا حتى لا ينسوا مصريّتهم..".

بعد ذلك، انضمَّ ميشيل المصري لأكبر الفرق الموسيقيّة عازفًا للكمان، فالتحق بفرقة السيدة أم كلثوم في الفترة الأخيرة من حياتها، ثم الفرقة الماسيّة، وفرقة هاني مهنّى، وغيرها من الفرق التي كانت متصدِّرة المشهد الموسيقي في مصر والوطن العربي آنذاك.

رافق المايسترو ميشيل المصري الموسيقارَ "محمد عبدالوهاب" خلال العشرين عامًا الأخيرة في حياته، حيث قام بتوزيع معظم أعماله الغنائيّة للسيدة وردة وغيرها... وهي فترة مليئة بالذكريات بالنِّسبة لميشيل، حيث حكى عن بدايات معرفته بالموسيقار محمد عبدالوهاب التي كانت أثناء تسجيل إحدى أغاني السيدة أم كلثوم، وبعد نقاش تقني في جملة موسيقيّة بين عبدالوهاب وميشيل أُعجب الموسيقار محمد عبدالوهاب بهذا الموسيقي وبمهارته وسرعة بديهته، ومن هنا كان التعاون الذي استمرّ لسنوات عديدة.

قام ميشيل المصري بتلحين وتوزيع مئات الأغنيات للإذاعة من خلال المختارات الإذاعيّة التي كانت تنتجها الإذاعة المصريّة حتى وقت قريب، واستطاع بأسلوبه المنفرد أن يضع شكلًا جديدًا للتَّوزيع الموسيقيّ للأعمال الإذاعيّة، وتنوَّعت تلك الأعمال ما بين صور غنائيّة وأغانٍ عاطفيّة ووطنيّة، وكان له بصمة واضحة في الأعمال الدينيّة التي قام بتوزيعها لكبار الملحِّنين أيضًا أمثال عبدالعظيم محمد وغيره من شيوخ التَّلحين.

وقبل رحيل المايسترو ميشيل المصري اعتكف في المنزل، بعد أن أصبح المناخ الموسيقي على غير حاله، وأصبح إبداعه الذي لم ينقطع لا يخرج إلّا لنفسِه وللمقرّبين منه فقط.

ولمَن سَنَحَت له فرصة زيارة ميشيل المصري في محرابِه، كان سيرى -للوهلة الأولى- حُبّ هذا الرجل للموسيقى؛ حيث يرى الزائر النوتات الموسيقيّة تملأ رفوف المكتبة إلى جانب العديد من الآلات الموسيقيّة وعلى رأسها كمانان اثنان؛ أحدهما خاص به شخصيًّا، وهو الذي كان يعزف عليه، وصُنع خصّيصًا في أواخر خمسينات القرن الماضي ليتناسب مع حجم يده، أمّا الكمان الآخر فكان خاصًّا بالملك فؤاد. ويشاهد الزائر لميشيل المصري أيضًا أجهزة إلكترونيّة خاصة بالتّسجيلات الموسيقيّة قلّما تتواجد عند أحد...

وإذا تكلّمنا عن موسيقى ميشيل المصري بشكلٍ تحليليٍّ بسيط، نستطيع القول إنّهُ يملك براعة كبيرة في التوزيع الموسيقي من حيث كتابته للمدوّنة الموسيقيّة (البارتاتوره) بشكل لا يقلّ دقّة عن المدوّنات الموسيقيّة التي تُكتب لأكبر فرقة أوركستراليّة في العالم... وهو بارع أيضًا في استخدام آلات الأوركسترا الغربيّة كآلة التمباني وآلات النفخ النحاسيّة والآلات الإيقاعيّة بما يخدم الموسيقى العربيّة التي وضع موسيقاها، سواء كان العمل من ألحانه أو توزيعه، فمَن مِنّا لا يذكر موسيقاه التي وضعها في فيلم "131 أشغال" إخراج نادر جلال وبطولة نور الشريف وصابرين، وكيف بدأها بجملة موسيقيّة تشدّ انتباه المستمع أو المشاهد للمشهد الأوّل ثم تترجمها آلات النّفخ مع الآلات الوتريّة، ليدخل بعد ذلك صولو لآلة "القانون" والتي تمثّل دستور الآلات الشرقيّة بلا منافس... ونرى ذلك أيضًا في موسيقاه التي وضعها لـِ"تتر" فيلم "الطوفان" إخراج بشير الديك وبطولة أمينة رزق ومحمود الجندي. وقد لخّص ما ستكون عليه الدراما حيث استخدام صولو لآلة الناي في جُمَل موسيقيّة أيضًا توحي بالحذر والترقُّب.

وفي رائعته الموسيقيّة التي وضعها لتصاحب "تتر" مسلسل "مين اللي ما يحبّش فاطمة" نجد أنّهُ وَضَع جُملًا موسيقيّة وغنائيّة بديعة، لينقل للمشاهد حالة الحنين الدائمة لأيّ مغترب بعيدًا عن مصر، ومدى الحنين الذي يلازمه طوال فترة الابتعاد... فنجد جملة إيقاعيّة في البداية تعزفها آلات الدُّفوف ثم آلات الكمان، وللتأكيد على الشرقيّة تدخل آلة العود لعزف صولو مؤثّر، ثم تدخل المجاميع (الكورال) بعد ذلك بصوت خافت (Piano) ثم الصوت المصريّ الشجيّ لـِ"محمد ثروت".

أمّا في أعماله الدينيّة التي وضع موسيقاها أو قام بالتّوزيع الموسيقي لها، فنجده من أحرص الناس في نقل حالة الوَرَع والتصوُّف الخاصّة بهذا اللّون الفنّي شديد الخصوصّية عن طريق استخدامه لجُمل موسيقى إيقاعيّة بسيطة، نجد ذلك كلّه في أعماله "تسابيح رمضان" وفي مسلسل "الفرسان" ومسلسل "الفتوحات الإسلاميّة".

وضع ميشيل المصري الموسيقى التصويريّة للعديد من الأفلام السينمائيّة إلى جانب "تترات" 27 مسلسلًا تليفزيونيًّا، بالإضافة إلى مئات



الأعمال الإذاعيّة ما بين أغانٍ وأدعية دينيّة ومسلسلات إذاعيّة كان آخرها مسلسل "التنظيم السرّي" عام 2015. وللموسيقار ميشيل المصري مؤلَّف (ميونيت) خاص بآلة الكمان يُدرَّس بالمعهد العالي للموسيقى العربيّة بأكاديميّة الفنون في القاهرة.

كان ميشيل المصري صاحب فكر فريد؛ فهو عند قيامه بأيّ عمل موسيقي، سواء أكان يضع لحنًا أو يوزّع عملًا لملحّن آخر، فهو لا يستخدم آلة موسيقيّة بعينها ليُخرج إبداعه من خلال العزف عليها، وإنّما كان يصوّر العمل داخل عقله ثم يبدأ بتدوينه فور اكتمال العمل في ذهنه، وهو ما يدلّ على عبقريّة نادرة.

وفي الختام، لا بدّ من إلقاء الضوء على الجانب الإنساني عند ميشيل المصري؛ فهو شخصيّة شديدة الالتصاق بهويّتها المصريّة؛ يجمع بين عظمة وعبقريّة المبدعين العالميّين وبين المصريّ المُحِبّ لتراب وطنه والمواطنين فيه من كلّ الفئات والطبقات. وهو شديد الجديّة والحزم أثناء تنفيذ أعماله الموسيقيّة.. رقيق عطوف وضَحوك خارج ساعات العمل، يشعر كلّ مَن يجلس معه بالمحبّة والاحترام والقيمة.. مُحبٌّ لجميع العاملين في الوسط الفني بشكل عام والوسط الموسيقي بشكل خاص. يستمع ويشجّع العديد من الشباب الموسيقيين؛ سواء الملحّنين أو الموزّعين، مؤمنٌ دائمًا بالفكر الموسيقي الجيّد الذي يتناوله الموسيقيّون الجُدد.. وعلى الرّغم من كل الصّعاب التي صادفها في الفترة الأخيرة من حياته تجده مبتسمًا راضيًا. ومَن يعرفه عن قُرب يعلم أنّ له علاقة دائمة وشديدة الخصوصيّة مع الله عزّ وجلّ..

وفي صباح الثلاثين من حزيران/ يونيو 2018 قُطع وترُ الكمان، وقُصِفَ قلمُ الرّصاص، ورحل ميشيل المصري عن عمر يناهز الخامسة والثمانين عامًا.

الجَنبيّة اليمنيّة
تُراثٌ شَعبيٌّ ومَوروثٌ ثَقافيّ

د. محمد أحمد عبدالرحمن عنب/ مصر

تُعْتَبَرُ الجَنبيّة اليمنيّة أحد أبرز عناصر التراث والموروث الشعبي للمجتمع اليمني، فهي عنوان هويّة الشعب اليمني التي يَعرفه بها العالم في كل مكان، ومصطلح الجَنْبيّة لغةً بفتح الجيم وسكون النون وكسر الباء وفتح الياء وجمعها جنابي والمقصود بها اصطلاحًا الخنجر أو السكين المُلتوي في نهاية طرفه المُدبَّب[1]، وتُرتبط بحزام على خَاصرة الذُّكور. لوحة رقم (1)

وسبب تَسميتها بهذا الاسم يَرجع إلى أنَّ الجَنبيّة مشتقّة من الجَنْبُ والجَنَبةُ والجانِبُ ومعناها شِقُّ الإِنْسانِ وغيره[2]؛ فقد كانت توضع على خَصر الرجل من الأمام ويَتمنطق بها على جَنْبه، وقد أصبحت الجَنبيّة وكأنّها جُزء لا يَتجزّأ من كَيانه تُرافقه في كثير من الأوقات، وتُعدُّ الجَنبيّة من أقدم الأسلحة الصغيرة المُصنّعة يَدويًّا التي استخدمها الإنسان، منذ عصوره الأولى، في الدِّفاع عن نَفسه.

وتُستخدم الجَنابي في اليمن وعُمان وجنوب السعوديّة كزينة للملابس، وتُعتبر الجَنابي اليمنيّة أقدم وأشهر أنواع الجَنابي في الوطن العربي، وكانت الجَنبيّة مُلازمةً للزيّ اليَمني التّقليدي؛ فالإنسان اليَمني لا يُمكن أن يَسير إلّا بِجَنبيّته لِما



لوحة رقم (1)
الجَنبيّة بشكلها المُميز
حول خَصر أحد اليَمنيين

تَحمله الجَنبيّة من رَمزيّة ومَعانٍ كَثيرة لدى أهل اليمن، وتَتحدَّد أشكال الجَنبيّة وأنماطها بتعدُّد المناطق وبتفاوُت الطبقات الاجتماعيّة. لوحة رقم (2)





لوحة رقم (2)
أشكال مختلفة للجَنْبِيَة اليمنيّة

اصل ظهور الجَنبيّة وتطوُّرها

لا يُعرف على وجه التَّحديد متى بُدئ في استخدام الجَنبيّة في اليمن كنوع من أنواع الأسلحة الخفيفة، ولكن تُرجِّح كثير من المصادر التاريخيّة أنّ الجَنبيّة اليمنيّة يَعود تَاريخها إلى عهود قديمة، وقد ظهرت في النقوش والتماثيل لملوك حمْير وسبأ وهم يَحملونها[3]، كما تَدلّ شواهد القبور التي ما تَزال موجودة في محافظة حضرموت تَحديدًا وقد نُحِتَ عليها شكل الخنجر الهلاليّ، وتُعدُّ هذه الشَّواهد من أقدم الشَّواهد على الإطلاق، ويَرجع تاريخها إلى القرن السابع قبل الميلاد، ومن أشهر الأمثلة القديمة تمثال "معدي كرب" الذي عُثر عليه في مأرب، وهو محفوظ في المتحف الوطني بصنعاء، ويُمثِّل أحد الوجهاء من العصر السَّبئي في القرن الثامن قبل الميلاد يَرتدي رداءً طويلًا متحزّمًا بشكل مُبسَّط للجَنْبِيّة[4]، وقد ذَكرت النُقوش أنَّ هذا التمثال مُكرّسًا لإله القمر وكان عليه رَقائق ذهبيّة[5].لوحة رقم (3)

كما يظهر شكل الجَنبيّة على قطعة مستطيلة من حجر الألبستر محفوظة أيضًا بالمتحف الوطني بصنعاء، عَليها حفْر بارز لشخص واقف في هيئة تعبُّديّة ويَحمل في وسطه من الأمام خنجرًا يَقرب بشكله العام إلى حدٍّ ما من شكل الجَنبيّة حاليًّا، وخلاصة القوال إنه قد بَدأ ظهور الجَنبيّة في اليمن منذ العهد السبئيّ ومَرّت بمراحل عدّة منذ الدولة المعينيّة عام 1120ق.م، والدولة الحضرميّة 65ق.م، والدولة القتبانيّة 865ق.م فالدولة الحميريّة (115م- 628م)، ثم عصر

الإسلام وصولًا إلى العصر الحديث إلى أن أخذت تلك الصورة التراثيّة البديعة[6].



لوحة رقم (3)
تمثال "معدي كرب" ويَظهر في وسطه تَجسيد للجَنْبِيَة اليمنيّة محفوظ في المتحف الوطني بصنعاء.



لوحة رقم (4)
شكل للجَنْبِيَة
من الحجر من العصر السبئي

مكوّنات الجَنبيّة وأشكالها المختلفة

تَتألّف الجَنبيّة من ثلاثة أجزاء رئيسة هي:

- الرَّأس:

ويُسمّى رأس الجَنبيّة (المقبض) وهو أهم أجزائها؛ فهو الجزء الذي تَتوقّف عليه قيمة الجَنبيّة وثَمنها، ويُصنع من قرن الحيوان وتُحدَّد قيمة الجَنبيّة على أساس قيمة الرَّأس؛ فَقد يَكون من قرن الماعز أوالماشية وهذا الأبخس ثمنًا، أو من قرن الزّرافة أو من قرن وحيد القرن وهو الأغلى ثمنًا والأعلى مَنزلةً ووجَاهة، وهي تلك التي يَطلبها الأثرياء وعِليّة القوم لِما يَتّصف به قرن

وحيد القرن من الصَّفو والنَّقاء والقوّة، ولذلك يُطلق على رأس جنبيّة وحيد القرن "صيفاني"، ويُطعَّم الرأس بقطعتين من الفضّة أو الذهب تُشبه قِطع النَّقد الصَغيرة، ويُطعَّم بمَسامير من الفضّة بشكل زُخرفي، وكان يَتم استيراد قرون هذه الحيوانات من خارج اليمن كالحبشة وكينيا؛ حيث كَان اليَمنيون كَثيري السفر إلى أفريقيا، فكانوا يحضرون قرن وحيد القرن الذي يَتميَّز بقِيمته وغلوّ ثَمنه ونُدرته.

وقد كان لقرن وحيد القرن عدد من المُميّزات والفَوائد، وقد أظهرت النقوش الأثريّة استخدام قرن وحيد القرن عند الكثير من الملوك والأمراء كأواني للشَّراب والطعام؛ لما له من قُدرة على كشف السمّ إذا وُضع فيه الطعام أو الشراب، حيث كان يَظهر على الإناء علامات وبُقع تُؤكِّد وجود سمّ في الطعام والشراب، كما كان يُستخدم في الكثير من العِلاجات الطبيّة.

وتَمتاز مقابض الجَنابي اليمنيّة بزخرفتها بزخارف بَارزة وغَائرة يَغلب عليها الطابع الهندسي، ويتم تَرصيع المقابض من الوجهين ببعض العُملات الذَهبية القَديمة في كثير من الأحيان ممّا يُكسبها شكلًا بديعًا ويَزيد من قِيمتها الأثريّة والماديّة[7].

- المبسم:

وهو عصابة أو شريط زُخرفي يُثبّت أفقيًا أسفل الرأس حيث يَلتقى مع النصل ويُصنع من الفضة وأحيانًا تكون مَصبوغة بماء الذهب.

- النَّصل:

ويُصنع في شكل خنجر من الحديد المَصقول، ويكون نَاصع البياض، ويَنتهي بالتواء في طَرفه.

كما أنَّ للجَنْبِيَة غمد تُوضع به، ويُسمي بيت النَّصل أو الجراب، وكان الغَرض منه الحِفاظ على الجَنبيّة وإعطاءها المَنظر الجَمالي البرّاق، ويكون له أنواع وأشكال مُختلفة تَرتبط بِلِباس طَبقة أو أخرى من المُجتمع، ولذا تَعدَّدت مُسمّياتها كالعَسيب أو الجهاز أو الجفل وغيرها، وتَفنَّن الفنانون في صناعة هذا الغمد وزخرفته، وعادة ما يُصنع من الخشب كخشب التالوث والعشار وهما من أفضل أنواع الأخشاب التي يُصنع منها الغمد، كما يُصنع من خشب الطنب الذي يَنمو بكثرة في اليمن ويَتميَّز بإمتصاص الرطوبة، فيَتم نَحته وتَجهيزه ثم تَغليفه من الخارج بِطبقة من الجلد المَدبوغ وخيوط الخيزران أو يَتم تَغليفه بالزنك المُطعَّم بالذهب والفضّة والنقوش ومن الداخل بطبقة من القطن النَاعم[8].

ومن مكونات الجَنبيّة الأخرى الأساسية الحزام الذي يَلتفّ حول الخَصر ويُثبَّت فيه غمد الجَنبيّة في مُنتصفة، وقد أَبدعت أيدى الفَنانين اليَمنيّة في صِناعته، وهو من خيوط لامعة مَصبوغة بماء الذهب أو ببعض الأكاسيد المَعدنيّة الأخرى، وقد يُصنع هذ الحزام من القماش المُبطَّن والمُزيَّن بزخارف متنوِّعة نَباتيّة وهَندسيّة بأسلوب التَّطريز وعادةً ما يَكون عرضه 10سم أو أكثر من ذلك قليلًا، وهناك أحزمة من الجلد ويكون ثَمنها قليلًا[9]، وللحزام أنواع كَثيرة وتَتفاوت تبعًا لتَفاوت واختلاف أنواع الخُيوط المُستخدَمَة في تَطريزها وجَودة نقوشها وجَمال شكلها، وتُطرز غَالبيّة الأحزمة بالخُيوط الذَهبيّة السَّميكة، ويُسمّى حِزام الجَنبيّة بحسب نَوعه والمادة المصنوع

منها مثل المتوكلي نِسبة للإمام المتوكل، وكذا الكبسي والطيري وغيرها.لوحة رقم (5)



لوحة رقم (5)
الجَنبيّة اليمنيّة
وزخارفها الرائعة المذهّبة

أسواق صناعة وبيع الجَنابي في اليمن

تُعتبر صناعة الجَنبيّة هي إحدى الحِرف التّقليديّة التي يَكثر انتشارها في اليمن، ومَا زالت مهنة صناعة الجَنابي قائمة ومزدهرة بمختلف أجزائها، وتَمرّ صِناعة الجَنبيّة بمراحل مُختلفة، فهي لا تَقتصر على شخص واحد، بل هناك مَن يَصنع رأس الجَنبيّة ومنهم مَن يَصنع النِّصال، ومنهم مَن يَقوم بِحياكة وصناعة الأحزمة، وبالتّالي فهي مهنة واسعة تشغّل الآلاف من الأيدي العاملة، وتُمثل صناعة الجَنبيّة مصدر دخل للكَثير من أهل اليمن، كما أنها تُمثل عَامل جذب للكثير من الزائرين والسيّاح، وكَانت "الجَنابي" صناعة يدويّة مُشتركة بين العرب واليهود؛ فقد بَرع يهود اليمن وتَفنّنوا في صناعة الجَنبيّة حيث اشتهروا في صياغة الذهب والفضّة والتطريز وفنون الحدادة[10].

وتَذكر الروايات أنَّ أوّل مَن قَام بصناعة الجَنابي في اليمن في العصر الحديث أسرة يمنيّة تُعرف ببيت الصنعاني نِسبة إلى مدينة صنعاء منذ أكثر من ألف عام، ومن الأسرات المعروفة بصناعة الجَنابي في اليمن أسرة بيت العزيزي وبيت الرحبي وبيت السيقل وأسرة السنيدار[11].



لوحة رقم (6)
شكل عام لأجزاء الجَنبيّة اليمنيّة

أمّا تجارة الجَنابي، فهي ذَائعة الصيت في أنحاء اليمن وخصوصًا في مدينة صنعاء التاريخيّة، وتجارة الجَنبيّة مهنة متوارثة أبًا عن جدّ، ومن أشهر أسواق بيع الجَنبيّة سوق "المِلح" الشهير بمدينة صنعاء القديمة، وسوق الملح بكسر الميم واللام من أشهر أسواق العرب القَديمة المشهورة قبل الإسلام واشتهر ببيع التوابل، كما كان مقصدًا لتجار الأسلحة البيضاء من سكاكين وخناجر في شبه الجزيرة العربية، حيث يَقصده

اليّمنيون من كل الأنحاء ومن الدول المجاورة كالسعودية والإمارات وسلطنة عُمان[12]. لوحة رقم (7)



لوحة رقم (7)
كاتب المقال في سوق المِلح بصنعاء
ويحمل الجَنبيّة (الخنجر) اليمني
تصوير أحد تجار الجَنابي باليمن

أنواع الجَنابي اليمنيّة

تُعتبر الجَنبيّة اليمنيّة أشهر الخناجر العربيّة الأصيلة، وتَتعدّد أنواعها بتنوُّع مواد صناعتها واسم العائلة التي تَتوراث صناعتها وبيعها، وبالمناطق التي صُنعت بها، فكل منطقة في اليمن لها جَنبيّتها التي تَظهر في تفاصيل الزخرفة، ومن أنواعها المختلفة الجَنبيّة الصيفانيّة وهي أغلاها على الإطلاق، الجَنبيّة الحاشديّة نِسبة إلي قبيلة حاشد، والجَنبيّة البكيليّة نسبة إلي قبيلة بكيل، الجَنبيّة الحضرميّة نِسبة إلى حضرموت وهي الأكثر عَراقة في التُراث اليَمني[13]، وكل منطقة في اليمن لها جَنبيّتها التي تُميّزها في زخارفها والمواد المُصنَّعة منها.

اهميّة الجَنبيّة في التراث اليمني

كانت الجنبيّة ولا تَزال شيئًا أساسيًّا من مكوّنات الزيّ التقليدي في الكثير من المناطق اليمنيّة، فهي زِينة يَتزيّن بها الرجال دون النساء[14]، وتُعتبر ضَرورة اجتماعيّة لمُرتديها في كَثير من المُناسبات، ويَتباهى اليَمنيّون بالخناجر في المناسبات وغيرها ويعدّونها جزءًا من شَخصيّة رجل القَبيلة، فمثلًا العريس عندما يذهب لطلب خِطبة فتاة فالجَنبيّة هي الزيّ التّقليدي والرَّسمي لهذه المُناسبة، فمِن المُستحيل أن يَذهب العريس دون ارتداء واحدة من أفخر أنواع الجَنابي في مقياسٍ لمَكانته، فهي تُمثل عنصرًا أساسيًّا من شخصيّة سكان المناطق الجَبلية في اليمن، وإن لم يَلبسها الشخص يُعدُّ منقوصًا أمام قَومه، فهي تُعدُّ من مُقوّمات الشخصيّة ورمزًا للشجاعة، وتُعدُّ الجَنبيّة في اليمن واحدة من مِيزات رجال القبائل في بعض المناطق، ويتم الاحتفاظ بها في أماكن خاصّة وخَزانات خشية سرقتها لأنَّها واحدة من الأشياء المَرغوبة لدى اللصوص المُختصين في سرقة الأشياء الثمينة والنَّفيسة، فسعر الجَنبيّة اليمنيّة قد يَصل إلى ملايين الريالات، وتدلّ الجَنبيّة على المكانة الاجتماعيّة لصاحبها وعلى طبقته، فالأغنياء وحدهم هم مَن يَلبسون الملابس الزاهية ذات الألوان الثريّة المُدهشة، وهم مَن يَمتلكون الأنواع الثَمينة من الخَناجر والجَنابي المُطرّزة بالذهب والفضّة، فهي تَحدِّد هَوية ونَسب الشَخص ومَكانته الاجتماعية ووجاهته، فيُعرف هذا من بيت فلان وهذا من القبيلة الفلانيّة.

وتَلعب الجَنبيّة دورًا بارزًا في إبراز التُّراث اليَمني، حيث ظهرت في الرقص الشعبي اليمني كرمز للفن والذوق اليمني، فعندما يَراها الناظر تَتمايل بخفّة ورشاقة بين يديّ المَهَرَة من الراقصين على وقع الطبول يُدرك أنَّ بينها وبين اليَمني علاقة حميمة، ويَرتديها الصَّغير قبل الكَبير، كما تَظهر بشكل بارز في حفلات الأعراس والمُناسبات الشَّعبيّة والوطنيّة. لوحة رقم (8) ولأنّها جزء أساسي من مقومات الثقافة والمُوروث، فقد أصدرت اليمن طَوابع بَريد تَحمل أشكال الجَنبيّة وأجزاءها المختلفة تخليدًا لهذا العنصر المهم في حياة أهل اليمن، فهي تُمثل عراقة الماضي وأصالة الحاضر.



لوحة رقم (7)
أشكال الجَنبيّة في الأفراح وقد شكلت زي رسمي للكبار وحتى الأطفال الذكور

الهوامش:

(1)يتميَّز الشكل العام للجنبيّة بشكل الهلال وربّما سبب ذلك طقوس دينيّة كان اليمانيّون الأوائل يُمارسونها خلال فترات زمنيّة غابرة، إذ كانوا يعبدون إله القمر وهو إله الحب عند اليونان. (2)محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين بن منظور الأنصاري (ت711هـ)، دار صادر، بيروت، ط3، ص691. (3)إبراهيم بن ناصر بن إبراهيم البريهي، الحِرَف والصناعات في ضوء نقوش المسند الجنوبي، وزارة المعارف، السعودية، 2000، ص264. (4)أحمد قائد بركات، الجَنبيّة، الموسوعة اليمنيّة، ج2، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، اليمن، ط2، 2002، ص905. (5)إبراهيم بن ناصر، مرجع سابق، ص276. (6)مصطفى عبدالله شيحه، مدخل إلى العمارة والفنون الإسلاميّة في الجمهوريّة اليمنيّة، حقوق الطبعة للمؤلف، 1987، ص134. (7)المرجع نفسه، ص135. (8)طارق أبوالوفا محمد، تاريخ صنعاء: منذ فجر الإسلام وحتى أواخر القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلميّة، صنعاء، 2009، ص131. (9)مصطفى شيحه، مرجع سابق، ص136. (10)فتحي أبوالنصر، يهود صنعاء أقليّة يكتنفها الغموض وتاريخها ملتبس، مجلة الفيصل، ع484-483، يناير/ فبراير 2017، ص58. (11)مصطفى شيحه، مرجع سابق، ص135. (12)شارل فؤاد المصري، رحلات ابن فؤاد في وصف البلاد والعباد (ج1)، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة، 2014.
(13)http://yemen5.blogspot.com.eg/2012/11/blog-post.html
(14)ربيع حامد خليفة، الفنون الزخرفيّة اليمنيّة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1992، ص62-61.



الملابس والإكسسوار
في خدمة الطقوس الشعبيّة
"حفلة زار"

د. أشرف صالح محمد/ مصر

بَحَثَ الإنسان منذ بدء الخليقة وقبل بداية التاريخ عن تفسير للظواهر الطبيعيّة المحيطة به وما ينتابها من تغيير، فجعل لكلِّ موجودٍ طبيعيٍّ روحًا، واعتقد أنَّ هناك أرواحًا خفيّة تتلبَّسه وتتدخَّل في مصائره، وعلى أثر ذلك امتلكت الشعوب كافة طقوسًا تُعَدُّ نظامًا رمزيًّا من الأفعال قائمًا على قوانين راسخة تحتوي على الإيقاع والإشارة والرمز، للتعامل مع الأرواح الغيبيّة، فاعتبرت حفلات الزار طقوسًا شعائريّة تؤدّى في دورات الحياة، وتهدف إلى التطهير من الأرواح، وتقديم الأضاحي استرضاءً للأسياد. ويُطلق اسم الأسياد على الجن أو الكائنات الغيبيّة التي تلبس النساء، وأحيانًا الرجال، وتصيب أجسامهم ببعض العلل التي لا يمكن علاجها إلّا من خلال إقامة حفل أو حفلات زار. ويتميَّز الزار بكثرة أنماطه الرمزيّة التعبيريّة المعبَّر عنها في الحركة والإيقاع والأغاني والأضحية والبخور والأزياء والإكسسوار والأحجبة، والتي ترتبط بالممارسين له من الكوديّة، والمغنيات، والمساعدات، والمريضة التي تلبسها الروح، وجمهور المشاركين.

ولأنَّ لكل سيِّد من الأسياد مطلب يطلبه من المريض، تتحدَّد فيه أدقّ التفاصيل ومنها أنواع الرقصات، والملابس والتمائم والإكسسوار، والتي يحدِّدها نظير خروجه من جسد المريضة، فضلًا عن ملابس فرق الزار والحبايب والضيوف، فنجد أنَّ ملابس الزار تختلف تبعًا للأدوار المتنوعة التي تمارسها كل مريضة، أي تبعًا لما يتلبَّسها من أسياد. وتبدو مطالب الأسياد عادةً في رؤيا رئيسة الزار "الكوديّة" بعد أن تأتيها المريضة بشيء من ثيابها، وترتفع مطالب الأسياد كلّما كانت المريضة أيسر حالًا؛ حيث تكتفي الأسياد بمصاغ من الفضة رخيصة الثمن للمريضة الفقيرة، ومصاغ قليل من الذهب لمتوسطة الحال، أو الكثير من الذهب لمنْ ترى أنها غنيّة قادرة على الإنفاق، وكذلك الملابس فهي أيضًا تختلف قيمتها، فمنها ما هو مرتفع الثمن ومنها ما لا يحتاج إلى تكاليف.



حفل زار تقليدي عام 1950
تظهر فيه كودية سودانية

ملابس فرقة الزار

شيخة الزار (الكوديّة)، هي رئيسة الزار التي تتجمَّع عندها النساء الراغبات في التخلُّص من الجان، وعادةً ما تكون سوداء اللون من أصل سوداني أو حبشي إلّا قليلات تعلَّمن هذه المهنة من خلال معاشرة الكوديات السود لفترة من الزمن، ثم انفصلن عنهنّ واستقللنَ بأنفسهنّ. وترتدي الكوديّة طوال مدة الزار الجلابيّة البيضاء الناصعة وعلى رأسها طرحة بيضاء تفوح منها رائحة العطر تنسدل قليلًا على وجهها. يصنع ملابسها ترزيّة متخصصون على الرغم من أنها بسيطة. وترتدي الكثير من المصاغ المنقوش عليه بعض الكتابات غير المفهومة للعامة، وبعض الآيات القرآنيّة ولفظ الجلالة والـ"ما شاء الله"، وأحيانًا تكون الكلمات معكوسة، وتجعل من هذه الكتابات "التمائم" وسيلة لاسترضاء الأسياد لإطاعتها وتحقيق مطالبها.

أمّا المنشدة في الزار، فهي امرأة مدرَّبة تقوم بإنشاد كل ما يُقال في الزار من أغانٍ تُظهر الأسياد وتعمل الكوديّة على كلماتها. وتميل المنشدات إلى لبس الملابس البيضاء مع استخدام العطور النفّاذة والبخور، وتتدلّى من آذان المنشدة أقراط كبيرة، وحول رقبتها عقد من الأحجار، وفي أصابعها خواتم كثيرة محفورة بالأحجبة والرموز، تربط رأسها بمنديل مطرَّز على الجهة اليسرى من جبهتها حجاب خاص. ويطلق على أعضاء فرق الزار اسم "الشغّيلة"، وتختلف ملابسهم باختلاف كل فرقة، ويتكون الزار من ثلاث فرق هي: (الصعيدي، والسوداني، وأبو الغيط)، وكان هناك فرقة رابعة تسمى فرقة "الرنجو" إلّا أنَّها انقرضت.

ملابس العروسة (المريضة)

العروسة كلمة تطلق على المريضة التي يُقام لها حفل الزار من أجل علاجها مهما كان عمرها، والتي في الغالب تعاني من مشاكل نفسية مثل غياب الزوج أو عجزه جنسيًّا، أو أن تكون عانسًا، أو تعرَّضت إلى ضغط أو وهم. وهي المريضة ذاتها التي تعكس وتجسِّد الجن ويتحدَّث بلسانها. ولها عطور خاصة وملابس عديدة تختلف باختلاف ملوك الجن الذين يُراد استرضاؤهم، والملابس التي يطلبها الأسياد تكون عند بعضهم دقيقة ومعقَّدة بشروط من الجن لا يمكن تجاهلها لإقامة الزار. فتحرص السيدات والشيخات على الالتزام بالملابس ومكمِّلاتها من التمائم في أدق التفاصيل لاعتقادهنّ بأنَّ ارتكاب أدنى خطأ في



أحجبة الرأس تستخدم كتمائم في الزار

الملبس والإكسسوار قد يفسد العلاقة مع الجن ويسبِّب للملبوسة الأذى.

وتَنقل الملابس والإكسسوارات المستخدمة في الزار معلومات عن شخصيّة الجن، كما يرتبط لون الملابس وتصميماتها بعُمر الجن، وتعبِّر عن المركز الاجتماعي والمالي لشخصيّة الجن. وعلى الكوديّة تحديد نوع الأسياد ومعرفة طلباتهم، وأن تقدّم الأدوار الخاصّة فلكل دور دَقّة خاصة، وجن خاص، وملابسه الخاصة به من جلباب أو عباءة أو ملاءة أو معطف وغطاء للرأس وعصا وغير ذلك. مثل: الجن الأحمر، وأسياد الماء، والسلطان الجبلاوي، ويارو بك، والست سفينة، وماما، وأبو الغيط، والصعيدي، والعربي، والست الكبيرة، وأم الغلام، والسلطان المغربي، والسلطان النصراني، وكثيرين غير ذلك. فيطلب السلطان ذو الأصل البدوي أو العربي؛ عباءة بيضاء اللون مزخرفة ومرسوم على ظهرها جَمَل وراعٍ، وراء هذا الجمل من الجانبين أهداب زرقاء اللون ونقوش دائريّة الشكل. أما الست السفينة فتظهر من أعلى على هيئة امرأة ومن أسفل على شكل سمكة، وتنقش على الحليّ بالهيئة نفسها وبجانبها تُنقش رموز من البحر. ومن أشهر الدقّات دقّة (الست الكبيرة)، وهي شخصيّة من العالم غير المرئي، لها مكانة الأم لهذا العالم. أمّا العروس التي تلبسها (الست)، فترتدي ملاءة سوداء ترمز إلى الليل، وتسجد على ملاءة بيضاء ترمز للنهار، أي الكون الذي تصل بين جنباته. وأمّا "جادو" فهو عبارة عن جن يسكن المراحيض، فملابسه قطعة واحدة عبارة عن روب أو برنس مصنوع من خامة الخيش يغطّي الجسم كلّه من الرأس إلى القدم، ومن إكسسواراته التي يمسكها في يده الجردل والمقشّة.

الطّرحة

يُعتبر غطاء الرّأس من أهم إكسسوارات الملابس التي تحتاج إليه العروسة في الزار عمومًا، فأثناء التفقير تضع العروسة على رأسها طرحة تغطّي وجهها بالكامل. والهدف من وضع الطّرحة هو مساعدة العروسة على الاندماج والتّركيز بعيدًا عن المدعوّين حتى توفَّق مع الجن وتنول المراد، كما تستخدم بغرض تأمين العروس من الحسد أو إفساد الزار. ولا يُشترط لون معيَّن للطّرحة، وإن كان يفضَّل دائمًا اللون الأسود لقدرته على عزل الضوء والإيحاء بالجوّ، وكذلك اللون الأبيض كرمز لطرحة العروس وليلة العرس.

المصاغ

تحمل كل من الكوديّة والعروسة عادةً كميّة كبيرة من الحليّ، تبدأ من على هامتهم حتى كاحل وأصابع القدم. هذا بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من التّمائم والمعلّقات المصنوعة من القطع المعدنيّة أو من الصَّدَف أو من البلاستيك، التي تُلبس وتُعلّق حول الرَّأس وفوق منديل الرَّأس. وهي ذات أشكال وتنويعات وكتابات متباينة تصنع في أماكن محدّدة. وتعبّر أنواع هذه الحليّ عن حالة المرأة ومرضها ومكانتها الاجتماعيّة وحالتها الاقتصاديّة من خلال كمّ ما تحمله من حليّ، كما تختلف بحسب نوع الأسياد ومتطلّباتهم ومن فرقة إلى أخرى.

القلائد والعقود

تُستخدم القلائد والعقود بكثرة في الزار ولا تخلعها العروس (المريضة) أو تتخلّى عنها أحياناً إلّا بعد مرور سبعة أيام من مراسم الزار، فهي تؤدّي وظيفة "الحجاب" إلى جانب كونها وحدات مصاغ أساسيّة. وتُستخدم بغرض إيجاد وسيلة مريحة لحمل بعض العناصر الطبيعيّة أو التّمائم التي يُعتقد بأنّها تحمل في طيّاتها قوى سحريّة قادرة على حماية المريضة من أهوال ومعاكسة الأرواح الشريرة، ولاسترضاء الأسياد، كما تهب القوّة وتمنح الصحّة والعافية.

الخلخال

يُعَدُّ من أبرز التّمائم المُستخدمة في الزار، وهو عبارة عن حلية تُلبس في الساق وجمعها خلاخيل، والخلاخيل تلبسها المرأة حول كاحل القدم، وحلقات الأرجل "الحجول"، في الزار لها مواصفات خاصة وشروط في المعتقد الشعبي يجب أن تتوافر ليكون لها الفعاليّة المرجوّة من استخدامها، كأنْ تكون رفيعة في سمكها وتنتهي برأس كروي دائري (رومانة). وأحياناً قد يتدلّى من الخلخال بعض الجلاجل "أجراس صغيرة" أو البلابل "كرات صغيرة" فتُحدث صوتاً رنّاناً عند الحركة، ويعتقد التصوُّر الشعبي أنَّ أصوات الجلاجل والبلابل تعمل على طرد الأسياد.

يتّضح الآن أنَّ المعارف والمعتقدات تفرض سيادتها على الملابس وما تخفيه في طيّاتها من معانٍ ورموز تحمل وتنقل البركة إلى مَنْ يلبسها، فلا تقف الثياب عند حدّ ستر الجسم، فتفصيل الثياب أو لونها المميّز، وزخارفها، وتطريزها كلّ هذا له معانٍ كثيرة عند المجتمع الشعبيّ.



من أعلى لأسفل
سوار للذراع من أعلى؛
وزوج من أساور الزار؛ وخلخال الزار



الفَجَر

الغرباء المؤنسون

هاشم غرايبة/ الأردن

مقدمة

يَزْدادُ فِيّ الشُّعور بنوع من الارتياب، بأنّني ذلك الغجريّ الذي يعزف أصعب الألحان على وترين مشدودين على علبة صفيح، وأنّ الغربة التي يعيشها هي غربتي أيضًا.

قلتُ لنفسي: "لكي أكتبَ ما قرأتُه عنهم، وما عشتُه معهم، وما رواه لي أصدقائي الغجر، لا بدَّ من أن أكون واحدًا منهم، في المتاهة ذاتها، وأن أتعلّم كيف يسجعون، ويقولون جُمَلًا متوازنة متقاربة في الإيقاع، وكيف يتلاعبون بالتَّرادف والنَّبرة، ويتحايلون على السّامع بالجُمَل الدعائيّة والاعتراضيّة المكرَّرة باختلاف الزحافات والعلل..."، ولأنَّ التَّرجمة والتَّصحيف وإعادة التَّحرير ديدنها خيانة الأصل، فلا مناص من إثبات هذه الإشارة: داخل كلّ كاتب هناك راوٍ ومُستمع، ممثّل ومتفرِّج، مبدع وناقد، مجتهد وناقل... ويحدث أن تختلط الأدوار.

تجربة خاصّة

أعرفهم منذ نعومة أظفاري، وأتذكّرهم مثل خيالات حلم عندما كانوا يأتون إلى قريتنا بعد (اطيار) البيادر، فيخيِّمون في ساحة القرية، ويقوم كبارهم بتطيير الحمام من قبّعاتهم، وينفخون النار من أفواههم، ويستخرجون البيضة من مؤخّرة المختار...

أتذكَّر شيخهم (الهبر) وهو يضرب الطَّبل في الحارات ليجمَع الناس كبارًا وصغارًا ذكورًا وإناثًا في ساحة القرية ليتعجَّبوا من قدرة فتياتهم على الرَّقص على الحبال، ومهارة شبابهم على الشقلبة في الهواء، ومهارة كبارهم بترقيص الكلاب المسروجة، وتقديم العروض المسرحيّة مع القرود: اعجن عجين الفلّاحة. احصد مثل الحصّاد الشاطر. نَم نومة العجوز. ويدهن أحدهم ذقنه باللَّبن ليقوم القرد بدوْر الحلّاق ويلحس اللَّبن عن وجهه...

أتذكّرهم صبيًّا عندما كانوا يحطّون أحمالهم،



وينصبون خيام الخيش في الأرض البور، فيسارع أهل القرية ليضبّوا الدّاشر من دوابهم، والمتطرّف من متاعهم، والسّارح من دجاجهم... هاتفين محذِّرين ومرحِّبين: "جاء النَّوَر".

مرحِّبين، لأنَّ النَّور كانوا جزءًا من دوْرة الإنتاج في المجتمع، فعلى الرغم من الحذر والتحوُّط من سرقات بعضهم، وجرأة نسائهم، إلّا أنَّ القرية بحاجة لخدماتهم، فهم حدّادون مهرة، يصنعون قيْد الفرس ولجامها، وقفْل البئر، وجَرَس الرَّقبة للغنم والبقر، ويصلحون سكّة الحراثة ويصنعون المذارة والشاعوب، ويقومون بأعمال السَّمكرة، وتركيب الأسنان، ونساؤهم تبيع لنساء القرية الإبر ومحافير الكوسا، والخرز الملوَّن وخلاخيل الفضّة، ويرمين الوَدَع ويقرأن البخت، ويشمنَ وجوه النساء بالأزرق والأخضر، ويخرمن آذان البنات لاستقبال الأقراط، وتتزيَّن أنوف الفتيات بحلقات الذهب.

هل أتحدَّث عن البرامكة الذين كانوا يطوفون القرى بفحولهم المطهّمة لتحسين نسل الخيول والحمير والبقر؟

هل أتحدَّث عن الغرابليّة الذين يصنعون الغرابيل بأنواعها ومشتقّاتها من جلود وأمعاء الحيوانات، ويصلحون التالف منها؟

هل أتحدَّث عن أهل الطَّبل والمزمار والرَّبابة المشدودة على (قلن) من الصفيح...؟ نَزَلَ فريق منهم قرب الطريق العام لقريتنا وكانوا يقيمون اللّيالي الملاح، وكنّا نحن الفتيان آنذاك نتلصَّص عليهم متردِّدين بين الرغبة بالاقتراب والخجل أو الخوف من الأهل والوشاة.

هل أدّعي بأنّي أعرف أسرارهم؟ طبعًا لا، ولا أفهم إلّا القليل من كلامهم، ولكنَّني أفهمهم بالقدر الذي احتجتُه في هذه المقالة، فالأسرار ليست بوحًا مباشرًا فقط، واللُّغة ليست كلماتٍ حسب.

غَجَر بلادنا

على أرض الواقع لا نستطيع أن نتحدَّث عن أعراق وهويّات عند الغجر، فهويَّتهم واحدة (التيه)؛ فأينما حلّوا: هم الغرباء الرُّحَّل، والغرباء الرُّحَّل ليسوا عرقًا واحدًا، بل هم مزيج من الغرباء المهاجرين والغرباء المحليّين، ولغتهم غير مكتوبة وليس لها أبجديّة واضحة. فهي تتكوّن وفقًا لمكان تواجدهم خليطًا من لغة المهاجرين ولغة السكان المقيمين. وفي ظلِّ غياب التَّدوين عندهم لا نستطيع أن نتحدَّث عن لغة غجريّة واضحة

المعالم. ولكن نستطيع رصد لغة جسد مشتَرَكة، ويمكن رصد الإشارات والعلامات "سيمياتيًّا" لفهم أسرار الخطاب المتداوَل بينهم. واستبطان ما خفي من أفكار خلف لغاتهم وسلوكيّاتهم، تلك اللغة البدائيّة المحمَّلة بالنّوايا والأسرار، ومكنونات العقل الباطن.

قالت لي" ناعسة" التي تعرَّفتُ عليها عام 2018:

"باي عليك يا حاج باي... نحن تركمان، النَّوَر لا يطاقون".

أخفيتُ سخريتي، ومددتُ ساقي: نَوَر. غَجَر. تركمان. برامكة. قرباط. كاوليّة. زطّ.. بنو مرّة. غرابليّة. خلباص. قرج.. هذه التفاصيل لا تهمّني، بالنِّسبة لي: الكلّ زطّ، مساواة محقّقة، تنفي الفوارق بين الجار والجار؛ كما قال شاعرنا الكبير عرار.



يقول حنا عبود في مقالة له في صحيفة "الاتحاد" تاريخ 13/12/ 2014 بعنوان "الغجر أبناء الأسطورة":

"استمعتُ إلى قارئات الكفّ، وضاربات الوَدَع، والبصّارات، وسمعتُ كلمات معالج الأسنان، وبائعات الخَرَز والوَدَع، والشحّادات، والمنشدين، والرّاقصات... بعدَّة لغات، ومن كل الفئات والمناطق: الغوازي في مصر، النَّوَر في بلاد الشام، الكاوليّة في العراق، أو أيّ تسمية أوروبيّة كالزطّ والقرباط والرومني، سمعتُ السَّجع ذاته، والحكايات ذاتها، ورأيتُ العادات والتقاليد ونمط العيش واحدة في جذرها، فعندما يلقاك الغجريّ مرحِّبًا في باب خيمته التي فضَّلها على الأبنية التي قدَّمتها الحكومة في بلاد بعيدة، فتركها للريح تلعب فيها، تجده هو الغجريّ الملتزم بنمط عيش واحد أينما كان، ومهما كان اسم قبيلته".

لا يختلف الغجر في الأساسيّات من نمط العيش، فالغجر عندنا وعند غيرنا يرتبطون بحبل سريّ واحد من أنماط المعيشة والسلوك والأخلاق وعشق الفنون، وهم يتَّخذون دين المكان الذي يحلّون فيه، ولكنّهم أبدًا تحت تأثير أساطيرهم القديمة، فمنهم مَن يرغب بتبرير خروجه على (النَّمط السائد) بأنه يحمل وزْر الخطيئة الأولى، خطيئة قابيل الذي قتل أخاه هابيل:

"مَتَى عَمِلْتَ الأَرْضَ لاَ تَعُودُ تُعْطِيكَ قُوَّتَهَا. تَائِهًا وَهَارِبًا تَكُونُ فِي الأَرْضِ"، على ما جاء في سفر التكوين 12. وأشار الغجر أنفسهم بصورة مخادعة إلى أنَّ التسكُّع في الأرض هو لعنتهم "المقدّسة".

وهناك مَن لا ينسبهم إلى قابيل ويدّعي أنهم



أقرب إلى هابيل الرّاعي المرتحل طلبًا للماء والكلأ، ذاك القتيل الذي أنكرت سلالته الرّوايات، وخسر معركته، فتاه أحفاده في الأرض بلا أسطورة تحميهم، بلا معارك ولا انتصارات تؤجّج لحمتهم، بلا مدوّنة تمنحهم حقّ المثول في تاريخ البشر.
الأوطان تصنعها الحكايات، والمدوّنات تتأييد الانتصارات. والغجر بلا حكاية يتوارثونها، ولا انتصارات مدوّنة.
(نحن الغجر
أحفاد هابيل المجهولين
أبناء الحكاية المنسيّة
سرّ السراب
عشّاق الشمس
كالظلّ، ببطء نعبُر الحياة).
غجر أوروبا ممّن دخلوا المسيحيّة، يظنّون أنه حُكم عليهم بالتّيه والتشرّد؛ بسبب الخطيئة التي جاءتهم لأنّ أحد أجدادهم صنع ثلاثة مسامير من المسامير التي دُقّت في جسد المسيح على الصّليب.
وفي مصر يعتقد بعض الغجر (ويطلق عليهم أيضًا الهنجرانيّة، والغوازي، والمساليب) أنّ (التّيه على الطرقات) كان هربًا من خطيئة أجدادهم الذين كانوا في مصر وعزفوا عن استقبال مريم العذراء وابنها، بل ناصبوهما العداء.
عندنا في الأردن يعتقد (النّوَر) أنهم من بني مرّة، قوم جسّاس المطرودين الذين ضُربت عليهم شروط العيش القاسية وارتضوها. تقول الملحمة العربيّة الشهيرة إنّ "الزير السالم" انتقم من بني مرّة، ثأرًا لأخيه كليب سيّد تغلب، بعد حرب دامت أربعين عامًا، وانتصاره على بني بكر قوم جسّاس



بن مرة، فأمرَ بتشتيتهم في الأرض، وحَكَمَ عليهم ألا يركبوا خيلًا ولا يذبحوا ماشية ولا يسكنوا سقفًا.

الغجر عندهم

هل يمكن المزج بين الخطيئة الأولى وقبول جريرتها إلى الأبد؟ وهل هؤلاء الغجر بحاجة لخطيئة أو ذريعة ليتوهوا في الأرض غرباء منبوذين؟

تقول "إيزابيل فونسيكا" في كتابها (سيرة الغجر) الصادر في دمشق عن دار تكوين ترجمة عابد إسماعيل: الغجر ليسوا بقايا شعب ولا أقلية أو طائفة ولا أتباع ديانة منسية، هم جماعة، يُقال إنّ هجرتها الأولى انطلقت من شمال الهند، ثم انشطرت إلى جماعات اتّخذت من الترحال مصيرًا. هم قبائل بلا هويّة توحّدهم، ولا قوميّة تجمعهم، ولا وطن يحلمون بسيادته أو بالعودة إليه يومًا. مجموعات آمنت أنّ كل الأرض وطنهم وأنّ التسكّع لعنتهم. ليس للغجر أبطال ولا أساطير عن التحرُّر العظيم وعن تأسيس الأمّة وعن الأرض الموعودة ليست لديهم أضرحة أو صروح ولا أطلال ولا كنائس أو أماكن عبادة، إنهم جاؤوا ليجوبوا القفار لا أصل لهم سوى عاداتهم وتقاليدهم.

معظم الدراسات الأنثروبولوجيّة تقول إنّ منبت الغجر هي بلاد الهند، وتقول إحدى الحكايات الشعبيّة إنّ الخليفة العباسي هارون الرشيد جلب الغجر من الهند للغناء والرقص وتقديم ألعاب الخفّة احتفالًا بانتصاراته، ثم أقطعهم أرضًا ومنحهم قمحًا وشعيرًا وثيرانًا كي يضمن إقامتهم ويكفّوا عن الترحال، لكنهم أكلوا الثيران وباعوا القمح والشعير وثاروا على ابنه المأمون وعاثوا في البصرة فسادًا، فسحق المأمون ثورتهم وحرّم عليهم ذبح المواشي، كما حرّم عليهم البصل والثوم والفجل والكراث، والغريب أنّني سألتُ أصدقائي من النَّوَر والتركمان، فأكّدوا لي أنّهم لا يذبحون الماشية، لكنّهم يأكلون لحمها إذا ذبحها غيرهم، كما أنّهم لا يأكلون البصل والثوم والفجل، وقالوا لي: إنّكَ لا تجدها في بيت غجريّ حتى لو تمدّن وسكن بيتًا!

يقول الأنثروبولوجي الإنجليزي "جاك غودي":
"مثقفو المجتمعات التي لا تعرف الكتابة هم المنشدون والخطباء وساردو الحكايات والأساطير والعرّافون الذين يقرأون البخت من خلال قراءة العلامات القريبة والبعيدة ويتنبّأون بالمستقبل".
هؤلاء الفنّانون الشفاهيّون من المنشدين والحكواتيّة، والعرّافين الذين يبهجون مجتمعاتهم بالتّكرار والتّحويل والتّحوير بما يلائم المتلقّي، يتمتّعون بهامش من الحريّة والإبداع في تطوير وتجويد المنتج الشفويّ، وفي الوقت نفسه يسوقون سجعهم وإيقاعات كلامهم وفق أشكال سابقة، وقوالب مألوفة في مجتمعاتهم ليوهموا سامعيهم بأنّهم باقون في صميم ثقافتهم، معتمدين على أساليبهم الخاصّة في التّشويق، ومساهماتهم الخفيّة في تجويد النص والإيقاع.
إذن، نحن أمام سرديّات شفويّة متموّجة متغيِّرة، مادّتها الأولى قابلة للتشكُّل من جديد عبْر الزّمان والمكان.
الغجر لا يدوِّنون تاريخهم وحكاياتهم وأساطيرهم وأغانيهم، فالتّدوين لا يشكِّل جزءًا كبيرًا من هذا التراث الفني العظيم للغجر عمومًا، ولكنّني لمستُ تشابهًا في المواضيع، وشيئًا مشتركًا في أنماط السَّرد والإنشاد في كتابين عن حكايات الغجر هما (الأمنيات الثلاث) و(صانع الساعات)، التي جمعها "فرانسيس غروم" وترجمهما يوسف رخا، وصدرا عن دار كلمة في أبو ظبي عام 2009. وكتاب "هانزيكون فويكت" (أغاني الغجر) ترجمه نامق كامل، دار المدى- دمشق 2006.
وهكذا نجد أنفسنا أمام مدوّنات مترجمة عن كلام الغجر الشفويّ إلى لغة البلاد التي دُوِّنت فيها، ثم تُرجمت إلى لغة ثالثة أوسع انتشارًا، ووصلتنا مدوَّنة باللغة العربيّة عبر أربع أو خمس خيانات للنص الأصلي!

الثقافة والغَجَر

في بلادنا، نجد الكثير من الفيديوهات التسجيليّة والأفلام السينمائيّة التي صوَّرت مقاطع من حياة الغجر أو كان الغجر جزءًا من حكاية الفيلم، نجدها قد تَرجَمَت تصوُّرات مَن أعدَّ الفيلم أو الفيديو. كذلك الحال مع ما دوِّن من أغاني الغجر وحكاياتهم... وهنا أستحضر تجارب من الأغاني المشتركة بيننا وبين الغجر، على سبيل المثال نتحدَّث عن أغنية (يا عنيِّد يا يابه). عُرفت الأغنية عند (الكاوليّة) في العراق وغنّاها حضيري أبوعزيز، وغنَّتها سليمة مراد، وغنّاها عبده موسى في الأردن، وتلاهم كثيرون وكثيرات بألحان مختلفة وكلمات تطول وتقصر، وتتبدّل المفردات، وتُضاف مقاطع وتُدمج أحيانًا مع مقاطع من أغانٍ أخرى، ثم يعود الغجر القادمون من شمال سورية والمخيِّمون شرق قريتي حوّارة فيغنّونها بأحدث ألحانها وكلماتها.
لا شكَّ أنَّ الكتابة عن الغجر جذبت كثيرين من المغرمين بالسَّرد والإنشاد والشعر والرقص والموسيقى الأوسع خيالًا، فصارت الكتابة عن الغجر، أو الكتابة باسمهم لها جماليّاتها الخاصّة، لأنّها بالتقاطاتها اللامرئيّة خلقت مستوى جديدًا للمعنى وللمعرفة وللمخيّلة وللذائقة، وصارت لدينا مدوّنات تفيد في التقاط أوجه التَّشابه في

أنماط الحياة الغجريّة، والتفنُّن في إعادة بنائها، واقتراح شكل عرضها، واختيار الفصاحة اللغويّة والموسيقيّة والإيقاعيّة التي تلائمها، ولهذا صعد الغجر إلى السماء عند "غوركي"، وظهرت "إزميرالدا" عند "فيكتور هوغو"، وتجلّت "كارمن" في "أوبرا بيزيه"، وجاء الغجري "ميلكيادس" بقالب الثلج إلى قرية "ماركيز" المعزولة، فظنّه أهل "ماكوندو" كومة من الإبر اللامعة، وظهر الغجر في أشعار "عرار" و"لوركا" و"بوشكين" و"أراغون" و"بودلير"...

طبعًا، نستطيع أن نلمس وشائج قويّة بين حكاياتهم وأساطيرهم وحكايات وأساطير الشعوب التي يلتحقون بها أو يعيشون في كنفها، ونرى أثرهم باديًا في كل التقاليد الأدبيّة والفنيّة عند الشعوب التي حطّوا رحالهم فيها.

إنَّ الغجر الرحَّل، الذين لا يمكث مخيّمهم أكثر من فصل من الفصول الأربعة في المكان ذاته، لعبوا دورًا مهمًّا في التّثاقف بين الشعوب أيضًا.

جبسولوجيا

وإذا كنّا نستهين بهؤلاء الغجر البسطاء، من غير أن نتعمّق في تقاليدهم، فقد ظهر اليوم علم "الجبسولوجيا" الخاص بدراستهم من جميع النواحي، ممّا يستدعي إعادة النّظر في موقفنا الشعبي (يسعِدهُم ويبعِدهُم)، والنّظر إليهم بعين الجدّ والاحترام، فليس سهلًا أنْ أرى غجريًّا عمره خمس سنوات يعزف أصعب الألحان على وتر مشدود على (قلن) صفيح، وينشد بلكنته الخاصّة الأغاني الجميلة التي قد تعود إلى عشرات السنين، دون أن يغريني في البحث عن عمق هذه الموهبة، وشجرة هذا التجلّي الإنساني المهمّش.

المراجع

* الأبجديات الثلاث، اللغة والعدد والرمز، تأليف كلاريس هيرنيشميت، ترجمة د.جمال شحيت، هيئة البحرين للثقافة والفنون، المنامة، 2016.

الغجر أبناء الأسطورة، حنا عبود، مقالة في صحيفة الاتحاد الإماراتية، أبوظبي، 12/13/ 2014.

* (الأمنيات الثلاث) و(صانع الساعات)، جمعها فرانسيس غروم، ترجمة يوسف رخا، دار كلمة، أبو ظبي، 2009.

* هانزيكون فويكت، أغاني الغجر، ترجمه نامق كامل، دار المدى، دمشق، 2006.

* الغرباء العرقيّون، وجهات نظر جديدة حول القبائل المتجوِّلة في الشرق الأوسط وأفريقيا وآسيا، جوزف بيرلاند، بريجر ناشرون، لندن، 1978.

* CUSTOMARY STRANGERS: NEW PERSPECTIVES ON PERIPATETIC PEOPLE IN MIDDLE EAST AFRICA AND ASIA. 1978 (JOSEPH C. BERLAND)

* الحاجة الناعسة: مخيّم التركمان، شرق حوارة، بجانب سوق الجمعة.

* حميد كيا ورشاد خاشوقا، حميد نوري يملك حافلة ركّاب نوع كيا، ورشاد خاشوقا يملك بكم تويوتا دبل كبين، وهما متخصّصان بنقل النّور وترحيلهم من مخيّم إلى آخر.

* تكيُّف الغجر: دراسة أنثروبولوجيّة عن الكاولية في العراق: د.حميد الهاشمي، دار المدى، بغداد 1995.



أولى المدارس الإسلاميّة

ميرنا قره/ سورية

قَديمًا.. قُدِّرت قيمة الإنسان على قدر ما يمتلك من العلم والحكمة، ومن بعدهما يأتي نسبه، ومع بداية ظهور الدّعوة الإسلاميّة، حظيَ التّعليم باهتمامٍ خاصٍّ وتشجيعٍ كبيرٍ على الرّغم من أنّ المدارس لم تكن قد وُجدت بعد، فكان المسلمون يرسلون أبناءهم إلى المساجد والكتاتيب ومنازل العلماء ليتعلّموا أصول اللّغة والقراءة والكتابة والحساب وحفظ القرآن والخطّ. وقد شجّع الرّسول الكريم ﷺ على المعرفة والعلم، فكان يجلس في مكّة في دار الأرقم بن أبي الأرقم، فيتحلّق حوله المسلمون ليُطلِعهم على أصول دينهم ويخطب فيهم، كما استعان في تعليم المسلمين ممّن يرغبون بالعلم، بمعلّمين من اليهود والمسيحيّين. ويُذكر أنّه في غزوة بدر، قد جعل شرط عتقِ الأسرى من غير المسلمين، ممّن يتقنون القراءة والكتابة، أن يعلّم واحدُهم عشرة أشخاصٍ من المسلمين حتى ينال حريّته.

الاهتمام بالخطّ

أَوْلى الرّسول ﷺ بشكلٍ خاصٍّ اهتمامًا بالغًا بتعليم الخطّ، فقد أَوْكل إلى المسلمين ممّن يجيدون القراءة والكتابة أن يدوّنوا ما يتلوه على أسماعهم من الآيات القرآنيّة، إضافةً إلى الأحاديث النبويّة الشّريفة، وكان يُرسل إلى القبائل من يُقرِئُهم القرآن، فانتشر المعلّمون الجوّالون. ومن بعده تابع الخلفاء الاهتمام بالخطّ كونه أحد الفنون الرّاقية والجميلة، إذ ظهر تأثيره بقوّةٍ في طابع العمارة والهندسة والزّخارف الإسلاميّة، وفي النّقل عن الكتب وتدوين المخطوطات والمراسلات، فأجزلوا للمشتغلين بالخطّ العطايا، وجعلوهم يشغلون المناصب الرّفيعة والوظائف المهمّة في الدّولة. ويَذكر الجغرافيّ والمؤرّخ (ابن حوقل) في إحصائيّةٍ أجراها، أنّه في القرن العاشر في مدينة باليرمو في صقلية بعد الفتح الإسلاميّ، كان يوجد فيها وحدها أكثر من ثلاثمئة معلّمٍ للخطّ.

بداية الكتاتيب

في بادئ الأمر كان الكُتّاب عبارةً عن غرفةٍ في بيت المعلّم، وكان يستقبل فيها طلّاب العلم من الأطفال، وفي القرن الثّاني للهجرة، ارتفع عدد المعلّمين الّذين كان غالبيتهم لا يتقاضَوْن أجرًا لقاء عملهم، معتبرين فتح بيوتهم لتعليم الأطفال حسنةً لوجه الله تعالى يُؤَجَرون عليها، وقلّة منهم كانوا يتقاضون أجورًا رمزيّةً، ومع ازدياد عدد الطلاب بات من الضرورة بناء كتاتيب واسعة المساحة، فتسابق المسلمون الأثرياء إلى بنائها حتّى باتت متوفّرةً في كلّ قريةٍ ومدينةٍ، وكان بعضها يُلحق بالمساجد.



التعلّم في المساجد

لعبت المساجد في العصور الإسلاميّة الأُولى دورًا بارزًا في النّهضة الفكريّة وانطلاق الحضارة الإسلاميّة وانتشارها إلى الأصقاع كافّة، فبالإضافة إلى كونها دورًا للعبادة، فقد كانت معاهدَ إشعاعٍ وتنويرٍ، تُدَرَّس فيها أصول التّربية الفكريّة والدّينيّة والثّقافيّة الإسلاميّة، ويُعدُّ مسجد قباء أوّل مسجدٍ بُني في الإسلام. وبعد دخول النّبي ﷺ إلى المدينة المنوّرة، بُني فيها المسجد النّبويّ، ومع انتشار الإسلام، ظهر بناء المساجد في كلّ البلدان، وللمُحافظة على طهارة المساجد، فقد اتّخذ المعلّمون بعض الزّوايا والحجرات للتّعليم في المرحلة الثانويّة والعليا، ومُنح المتعلّمون مكافآتٍ ماليّةً ومِنَح لحثّهم على متابعة تحصيلهم العلميّ، ومن أوائل مَن تعلّموا في المساجد علي بن أبي طالب وعبدالله بن عبّاس. ويذكر المقريزيّ أنّه في مسجد عمرو بن العاص، كانت تُدار ثماني حلقاتٍ لمختلف العلوم، نذكر منها حلقة الإمام الشّافعيّ التي درّس فيها عام 182 للهجرة، والزّاوية الصّاحبيّة الّتي نظّمها الصّاحب محمّد بن فخرالدّين، وفرز لها مدرّسَيْن اثنين ليدرِّسا الفقه على مذهبَي الإمامَيْن الشّافعيّ والمالكيّ.

ومن المساجد الّتي كانت لها الرّيادة في التّعليم، الجامع الأزهر الشّريف، الذي بناه جوهر الصّقلّيّ في مصر عام 361 للهجرة، في زمن المعزّ لدين الله الفاطميّ، وقد زُوّد بمكتبٍ خاصٍّ بأيتام المسلمين لتحفيظهم القرآن الكريم والفقه على المذهب الحنفيّ، والمسجد الأُمويّ في دمشق الذي بناه الوليد بن عبد الملك، وكذلك جامع المنصور الذي بناه الخليفة أبو جعفر المنصور.

التّعليم في العمارة

برزت هذه المباني الدّينيّة كواحدةٍ من خصائص الحضارة الإسلاميّة، وخصوصًا في زمن المأمون، حيث بلغت النّهضة العلميّة والدّينيّة والفكريّة عصرها الذّهبيّ، فكانت قصور الخلفاء والأمراء والوزراء وبيوت العلماء مفتوحةً لإلقاء الدّروس والمحاضرات، كذلك في عهد الطّولونيّين، كما هي الجامعات في أيّامنا هذه.

ظهور المدارس

تُرجِّح المصادر أنّ أوّل مدرسةٍ إسلاميّةٍ هي مدرسة الإمام أبي حفص الفقيه من بُخارى عام 217 للهجرة، تليها مدرسة نيسابور التي أنشأها الإمام أبو حاتم محمد بن حبان التّميميّ الشّافعيّ، والمدرسة البيهقيّة.

في العام 391 للهجرة، ظهرت في دمشق المدرسة الصّادريّة الّتي أنشأها الأمير شجاع الدّولة صادر بن عبدالله، والمدرسة الرّشائيّة التي أسّسها المُقرئ الدّمشقيّ رشأ بن نضيف، كما قام الأمير الغزنويّ النّصر بن سبكتكين ببناء المدرسة السّعديّة.

وفي العام 622 للهجرة، قامت أوّل مدرسةٍ في المدينة المنوّرة، وسرعان ما افتُتحت المدارس في كلّ المدن الإسلاميّة، ففي القرن الثّامن الميلاديّ كان في قرطبة مئات المدارس، وكان يبدأ تعليم الأطفال في السّادسة من العمر، والتّعليم فيها شبه مجّانيٍّ، حيث كان أوّل ما يتمّ تعليمه هو كتابة أسماء الله الحُسنى، والسّور القصيرة من القرآن الكريم، والحساب.

وفي القرن العاشر للميلاد قام السّلاجقة بافتتاح أوّل مدرسةٍ بمنهاجٍ تعليميٍّ خاصٍّ بها، وهي المدرسة النّظاميّة، التي أسّسها الوزير نظام الملك البغداديّ، وكان لكلّ مدرسةٍ إيواناتٌ خاصّةٌ بها تُستخدم كصفوفٍ، وقاعاتٌ للاجتماعات، وأماكنُ للوضوء وأُخرى للصّلاة، وباحةٌ. وكان يتوجّب على المدرّس أن يحصل على موافقةٍ خاصّةٍ لمزاولة مهنة التّعليم.

ويحضرني أن أستعرض ما أوصى به المعلّم الإسلاميّ الكبير (ابن الحاجّ) حول المدارس والمدرّسين في القرن الرّابع عشر:

"يجب أن تكون المدارس في السّوق أو في شارعٍ مزدحمٍ، وليس في مكانٍ معزولٍ، لأنّها أمكنةٌ للتّعليم وليست موضعًا للطّعام، لذلك لا ينبغي أن يُحضر الطلبة معهم زادًا أو نقودًا. ويجب أن يكون للمعلّم وكيلٌ أو مساعدٌ يهيّئ الصّفّ ليجلس كلّ طالبٍ في مكانه، ويستقبل الزّوار ويُنزل كلًّا منهم حيث يستدعي مقامه وتتطلّب مرتبته، وعليه أن يوقظ النّائمين، ويُنذر الّذين يتصرّفون بما لا ينبغي أو يُهملون ما يترتّب عليهم فعله، ويأمرهم بالإصغاء إلى التّعليمات، ويمنع الكلام والضّحك والمُزاح داخل الصّفّ".

وفي القرن الرّابع عشر الميلادي، بُنيّت في مدينة دلهي في الهند مدرسة قطب منار. وفي القرن السّابع عشر للميلاد، بُنيّت مدرسة شيردار في سمرقند.

وتجدر الإشارة إلى أنّ تلك المدارس كانت تخضع لرقابةٍ وإشرافٍ مباشر من الخليفة.



الجامع الأموي/ دمشق

المدارس في زمن العثمانيّين

يُنسب إلى الملك المسعود الأرتقي إنشاء أُولى مدارس الأناضول في منطقة ديار بكر. وقد تميّز نظام التّعليم في أيّام العثمانيّين في القرن الخامس عشر للميلاد، باعتماده نظام (الكليّة)، وهي عبارةٌ عن صروحٍ ضخمةٍ على غرار الجامعات، يُلحق فيها مسجدٌ ومستشفىً وقاعةُ طعامٍ ومطبخٌ ومدرسةٌ وسكنٌ للطّلاب، ككليّة الفاتح في إسطنبول، وكانت تعتمد هذه الكليّات في تمويلها وتغطية نفقاتها على ما يجود به الأسخياء المُحسنون من الأموال والهبات، وما يقدّمونه من الصّدقات ومن كفالتهم للفقراء، وكليّة بايزيد الثّاني في أدرنة، وهي مجمّعٌ يحوي على مدرسةٍ وجامعٍ ومستشفى.

أولى المدارس الخليجيّة

تُعتبر المدرسة المباركيّة من أوائل المدارس الشّهيرة في منطقة الخليج العربيّ، وقد سُمّيت كذلك نسبةً إلى مؤسّسها الشّيخ مبارك الصّباح، وهي أوّل مدرسةٍ نظاميّةٍ في الكويت، حيث تمّ افتتاحها في تاريخ 22 كانون الأوّل عام 1911 للميلاد، ويرجع الفضل في تأسيسها لكل من: يوسف بن عيسى القناعيّ، والشّيخ ناصر المبارك الصّباح، وياسين الطبطبائيّ الّذي كان لكلمته



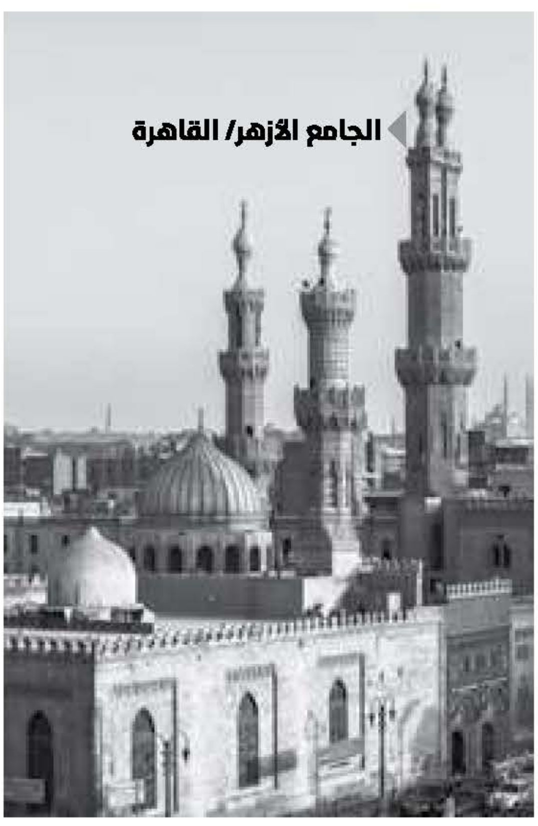
التي ألقاها في ديوان يوسف بن عيسى عام 1910 للميلاد، في احتفاليّةٍ بمناسبة ذكرى المولد النّبويّ الشّريف، الأثر المباشر لإحداث المدرسة، إذ قال:

"ما يفيدكم أيّها السّادة استماع القصّة إنْ لم تقتدوا بنبيّكم صلّى الله عليه وسلّم. إنّ القصد من تلاوة المولد هو الاقتداء برسول الله، ولا نعرف سيرته حقّ المعرفة إلّا بتعلّمها، ولا نتعلّمها إنْ لم يكن لنا مدارسُ ومعلّمون يُفيدون النّشء... لا بدّ من سراجٍ يضيء طريقنا المظلم، ولا سراج كالعلم، ولا علم دون مدارس".

ومن حينها انطلقت حملة التبرُّعات، وتضافرت جهود أبناء الكويت بشعبها وأُمرائها لأجل تنفيذ هذا المشروع الضّخم، حتّى أصبحت المدرسة واقعًا، وفي يوم الافتتاح بلغ عدد طلابها 254 طالبًا، وكانت واحدة من أهمّ منابع الفكر والمعرفة ليس في البلاد حسب، بل وعلى مستوى المنطقة، وقد تمّ تحويل هذا الصّرح في العام 1985 ميلاديّ إلى المكتبة المركزيّة في الكويت.

المراجع:

- كتاب التربية الإسلاميّة، محمد عطية الأبراشي، ط3، القاهرة، دار إحياء الكتاب العربيّة، 1975، ص90-70.
- تاريخ التعليم في الكويت، صحيفة الرأي الكويتيّة، 28 حزيران/ يونيو 2010، العدد 11319.
- عارف عبد الغني، نظم التعليم عند المسلمين، ص89.
- محمد علي الرجوب، الإدارة التربويّة في المدارس في العصر العباسيّ، ص95.



الجامع الأزهر/ القاهرة

عرين الأديب الأردني
جمعة شنب

حاوره: ميمون حرش/ المغرب

جمعة شنب قاص وأديب من الأردن، يهدي نفسه للحكي الجميل، هو في القصة كما النهر تمامًا يهبُ كنز الربيع ولا يسأل الضفتين، نصوصه رشيقة كحضوره، خفيف الظل، ثقيل الوزن في كتاباته، لغته رشيقة، وعوالمه غريبة لكنها مألوفة، حين يعانق القارئ نصوصه يجفُّ سؤال على فمه: من أين يأتي بهذا الوهج كله..؟

كتابه "قهوة رديئة" (مثالًا لا حصرًا) في القصة القصيرة تحفة سرديّة لغةً، تخييلًا، ومشاهدَ.. نقرأ "قهوة رديئة" لاعتبارت عديدة، لعلَّ أهمها هوس صاحبها بولوج عوالم غريبة بلغة ساحرة، رشيقة، نزقة... لا تشبه صاحبها، فهو عاقل، رزين، صموت، وبمجرَّد أن يتراءى له نص في الأفق يركبه جنون خاص، فيتشظّى قصصًا قصيرة.. ومعها لا بد من سيجارة وقهوة..

أيها الصباحيون،

أيها المسائيون،

أيها الليليون،

هل تحبون شرب قهوة رديئة؟ فقط اعلموا أنَّ العرب تُعرف عندهم الأشياءُ بأضدادها..

استقبلوا معي في "العرين" الكاتب القاص جمعة شنب..

س لكَ أن تقدِّم نفسك للقراء بما تحبّ..

ج أهلًا بك أيها الحبيب والمبدع الميمون، وشكرًا للقصّة التي جمعتني بك، شكرًا للناظور الفاتنة، ومهرجانها البهيّ. أنا قاصٌّ فلسطينيٌّ-الأصل، أردنيٌّ الجنسية والولادة، وأميركيٌّ الجنسيّة بعد هاتين، ولعلّ هذه الهويّات قد عبثت بي وتلاعَبَت، ثمّ خلّفت هذه التشظّيات التى أشرتَ إليها في تقديمك الحميم لي.

وُلدتُ في مخيّم للاجئين الفلسطينيين على كتف مدينة عمّان، نهاية عام 1960، في أسرة صغيرة وفقيرة، وكما سبق وقلتُ في شهادتي في معرض فلسطين الدولي للكتاب مؤخّرًا فإنّ البدايات تائهة عندي، غائمةٌ مثل أيّ حدث في الطفولة.

لا أستطيع التحديد بصورة واضحة متى بدأتُ ولماذا وكيف لكنّني مثلًا؛ كنتُ أنتظر بلهفة شديدة، خروج أبي وأمي وبقية أهلي في زيارة للأقارب، حتّى يخلو لي حوش الدار والغرفة الصغيرة والياسمينة الهرمة المغروسة في حوض الزرع المستطيل.

كان النّاس يشكون إصرار أطفالهم على مصاحبتهم إلى كل الأماكن، حتى لو كان سوق الخضار في طرف المخيّم، وكان أبي يشكو لهم عزلة ابنه، وإصراره على البقاء في البيت وحيدًا، وعدم رغبته في لقاء النّاس.

لكن ماذا كنتُ أفعل ساعة يخلو لي وجه البيت الفقير؟ لا شيء البتّة، ربّما!

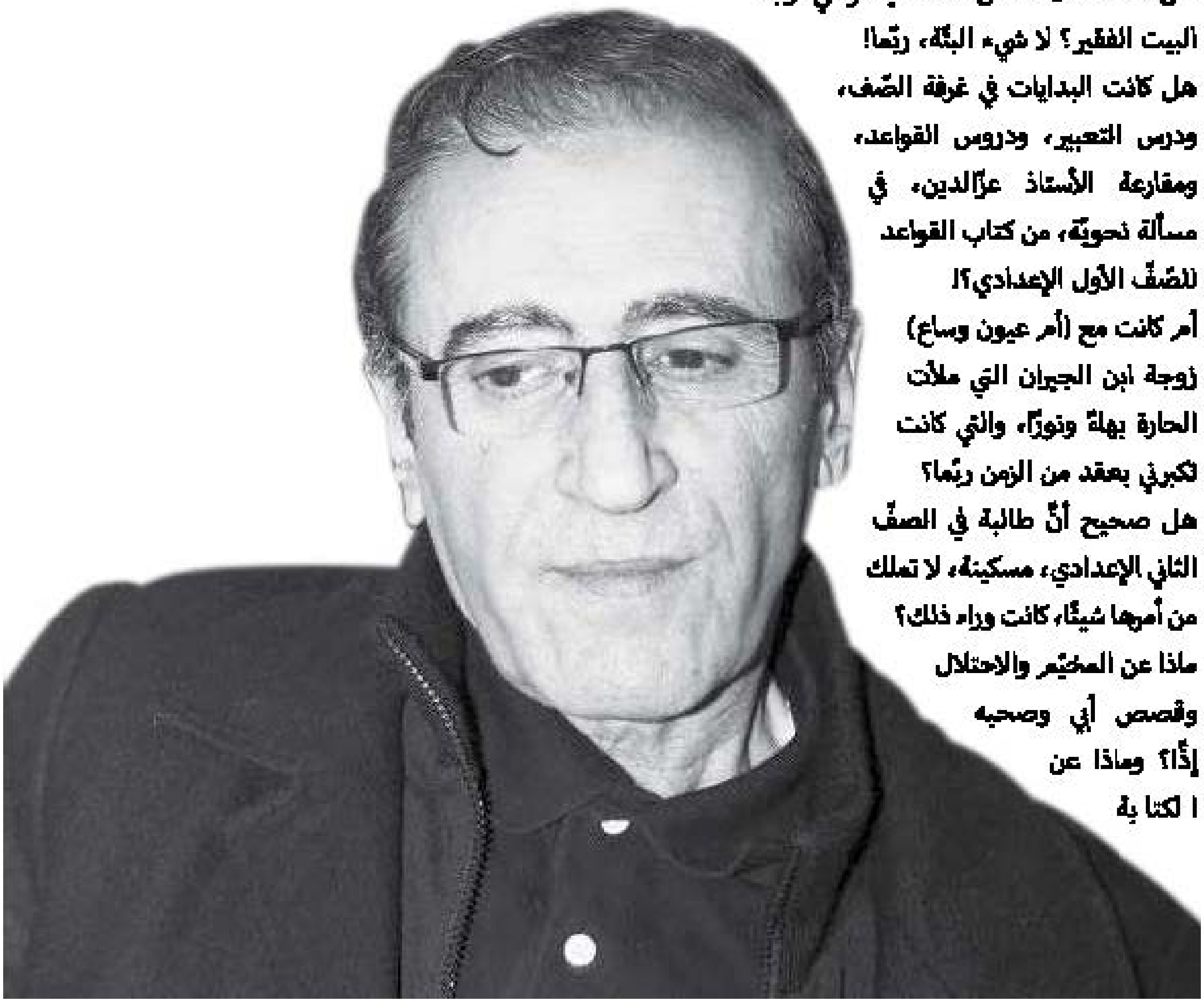
هل كانت البدايات في غرفة الصّف، ودرس التعبير، ودروس القواعد، ومقارعة الأستاذ عزّالدين، في مسألة نحويّة، من كتاب القواعد للصّفّ الأوّل الإعدادي؟!

أم كانت مع (أم عيون وساع) زوجة ابن الجيران التي ملأت الحارة بهلةً ونورًا، والتي كانت تكبرني بعقد من الزمن ربّما؟

هل صحيح أنّ طالبة في الصفّ الثاني الإعدادي، مسكينة، لا تملك من أمرها شيئًا، كانت وراء ذلك؟

ماذا عن المخيّم والاحتلال وقصص أبي وصحبه إذًا؟ وماذا عن ا لكتا بة عن فلسطين والحريّة والتقدّم والتقدّميّة، تلك الكلمات الكبيرة التي كنتُ ورفاقي نكتبها على الجدران في الليالي المعتمة؟

ماذا عن إغراء أن تكون شخصًا مهمًّا، منضويًا تحت تنظيم سرّيّ في ظلّ أحكامٍ عرفيّة، ويقرأ لأسماء كبيرة مثل ماركس ولينين وتشيخوف وغوركي، ويقرأ عن كومونة باريس، وسجن الباستيل، والبوّابة السوداء؟ هذه إرهاصات صغيرة- كبيرة صاحَبَت صباي ومراهقتي. لكن المراهقة عظمت كثيرًا، وراحت تأخذ ملامح لا تتفق كثيرًا وولد فقير لم يتجاوز السادسة عشرة بعد.



أصدرتُ مجموعتي الأولى عام 1980 تحت عنوان "للأرض جاذبيّة أخرى" وقد قام أصدقائي في الثانوية العامّة بجمع مبلغ بسيط، دفعناه لصاحب المطبعة الحنون يومذاك، وقاموا بتوزيعها باليد على الطلاب، وجمعوا قروشًا معقولة، غطّت كلفتها.
لكنّي أصبت بانتكاسة.
■ اللغة التي تقترف بها نصوصك قريبة من "الشعر"، شاعريّة من أوجه عديدة، ورشيقة.. فلماذا القصة وليس الشعــر؟
■ لقد بدأت بالشعر في بواكيري، مثل كثيرين، لكن ما لبث القصيد أن ضاق بي، وضقتُ به.. إنّها مريم، صاحبة المريول الأخضر المُرقّع، تلك التي طاردتُها في مخيّلتي أكثر من سنتين، ومررتُ من باب سقيفتها تسعين ألف مرّة، حتى أصادفها واقفة -صدفة أو عمدًا- وأرمي لها بغمزة من عيني اليمنى في ذهابي، ومن اليسرى في إيّابي..
إنّها مريم -في ظنّي الآثم- مَن حوّلتني من كتابة الشعر الرديء، الذي كنتُ أنشره في صفحات الهواة وبريد القرّاء في الصحف آنذاك، إلى كتابة رسالة من أربعين صفحة (فولسكاب) مرصوصة ودسمة، وفيها كلّ ما ينتمي إلى عالم الحبّ العذريّ الساذج والغادر.
مريم كانت محطّة تحوّلي من محاولاتي الشعريّة الفقيرة، إلى محاولاتي النثريّة العاثرة إذن، وكان ذلك في أوائل المرحلة الثانويّة.
ما كان للشّعر أن يقول كلّ ما في داخلي، فغدا النّثر نافذتي إلى داخلي، وهي في المحصّلة اللّغة العربيّة ذاتها؛ الوعاء الأنيق الذي يحوي كلّ صنوف التعبير، فليس ثمّة فواصل حادّة تفصل بين مفرداتها، سواء استُخدمت في شعر أو نثر.
■ "قهوة رديئة" هو عنوان بقدر ما هو مألوف أجده مستفزًا، وللإشارة هو في الكتاب لم يرد ذكرُه سوى مرّة على شكل وصف في نص "دفتر" ص17 حين تقول: "قامت السيدة وأحضرت إبريق قهوة رديئة."، كيف اهتديتَ إلى هذا العنوان؟ ولماذا التركيز هنا على الرَّداءة؟
■ الحقيقة أنّ لهذا العنوان قصّة، فأنا أكره العنونة بالفعل، وأضيق بها. وعندما فرغت من تجميع النصوص، وكانت ثلاثة أضعاف ما احتوته هذه المجموعة، دفعت بها إلى أصدقاء مقرّبين، لأفيد من ملاحظاتهم، سيّما وأنّها جاءت بعد انقطاع عن النشر دام إحدى وثلاثين سنة. قلتُ لهم هذا ما اقترفت يداي، فاحذفوا ما شئتم، واختاروا عنوانًا للمجموعة، التقينا بعد فترة، فكان أن أجمعوا على ضرورة جعل المجموعة في حدود مئة صفحة، أو يزيد قليلًا، وكان صديقي الشاعر والناقد والفنّان زهير أبوشايب، الذي صمّم الغلاف وكتب كلمته، قد حضّر خمسة عناوين، وقفزتُ حين وقعت عيناي على "قهوة رديئة" وكذا أجمع الآخرون.
إنّ قهوتي رديئة بالفعل، تليق بالواقع الرّدي‌ء- المتردّي الذي أصوِّره.
■ "تصفُّح الذات" أهم ثيمة تغلب على نصوص " قهوتك".. هل نحن الذين نتحدَّث اللغة العربية، ولا زلنا نركب البغال، ونستخفّ من المرأة، ونمنعها من ركوب السيارة، ونسكن العراء، وتشغلنا اللُّقمة و/.../ هل طرحنا مشاكلَنا

كافة بحيث لم يفْضل لنا –فقط- غيرُ تصفُّح ذواتنا؟

البغل والحافلة ليسا أهمّ من ذاتي. أنا مركز أنا، وفي أعماقي يرتسم الكون ويتجلّى، وكلّما عمّقت الغوص في عتمة روحي، تجلّى ضوء ساطع، عَكَسَ الأشياء، وفَضَحَها. أنا لا التفت إلى أولئك المحنّطين المزوِّرين الذين يكتبون تحت "نظريّات" و"أيديولوجيّات" الكتابة حرّيّة وانعتاق.

غُص في أعماقك ينبجس لك الكون، كونُكَ، وأخبرهم عنه، ودعهم يتفقون معك أو يختلفون. ثمّ إنّني لا أتفق معك في التصوير "الهوليوودي" لحالتنا المعاصرة، فنحن نركب الجاكوار والمرسيدس، ومدننا اتّسعت وترامت، لكنّ عقولنا لم تتّسع، بل تمترست في التّاريخ واحتمت به. في حين أنّ المرأة العربيّة انتزعت كثيرًا من حقوقها، وفي كثير من الحالات اشتطّت وراحت تصوّب سهامها في الاتّجاه الخاطئ، ذلك أنّنا نستورد الأفكار ولا نستخلصها من صميم تجربتنا وواقعنا.

أسجّل أيضًا شيوع موضوع "الموت" من خلال تكرير أحداث خاصة بالقبر، (كرّرتَ كلمة القبر في نصوص كثيرة، وبشكل لافت) بدءًا من اقتراف الجريمة، والحلم بالقبر، والتلذذ بفكرة قتل الآخر.. هذا كله في نصوص كثيرة نحو: "محاولة"، و"كعك بالسميد"، و"زحف"، و"جثة في الدوار"، و"عزاء"... دون أن نغفل بعض النصوص في ومضات " قهوة رديئة".. هل هي نظرة تشاؤميّة منك؟ أم مجرّد طرح صحيح لقضايا الإنسان في صراعه مع الموت؟

الثابتان الوحيدان في مسيرة الإنسان هما الحياة والموت. يولد المرء فنكتب عن مسيرته، ونفصّل. نكتب عن فرحه وحزنه، فقره وغناه، صحته وسقمه، سعادته وشقائه، لكنّه لا بدّ منتهٍ إلى الموت، فلمَ نغفل هذا المعادل الموضوعي لكملة الحياة؟

الكتابة عن الموت مثل الكتابة عن الحياة تمامًا، والهروب منه يشبه هروبك من الحياة ذاتها.

تحتفي في نصوصك بالبطل احتفاء خاصًا ولائقًا، وتختار له اسمًا جميلًا وأحيانًا عجيبًا، وأخرى لا نصيب له منه، ونصوص قليلة جدًا تكتفي فيها بمجرد "الضمير" العائد عليه، بحيث لا يمكن أن نقرأ لك نصًا -أحيانًا حتى في الومضات- دون "اسم" دال عليه.. ولقد أحصيتُ في "قهوتك" أكثر من خمسين اسمًا مختلفًا، وأحيانًا شاذًا، تسمي به بطلك: طراد القاسي- بتار المغازي على سبيل المثال لا الحصر، بل بعض من هذه الأسماء تتكرر في نصوص كثيرة مثل أم العبد- موسى... لماذا هذا الحرص الشديد على تسمية بطلك في قصصك القصيرة؟

بماذا أناديكَ يا صديقي؟ ألستَ ميمونًا؟ هل تفرح لو ناديتك "يا هذا"؟ أليس اسمك عنوانك الذي يرافقك من المهد إلى اللّحد؟ فكيف لكاتب أن يغفل اسم بطله؟ ألا تسمعك تقول: البطل؟ أليس من حق البطل أن يحمل اسمًا؟ الاسم عندي مهمٌّ جدًا، على الرّغم من أنّ بعض النقّاد يأخذه على كاتب القصّة القصيرة. الاسم عندي ضرورة تخدم النصّ، وترفده بكثير من

الإيحاءات، فتثريه، وترتفع به إلى فهم أعمق لشخصيّة البطل، وأنا أُعنى بالفعل باسم البطل أكثر من اسم القصّة ذاتها.

وتستعيض أحيانًا عن الاسم، ويصبح البطل صاحب رقم 2236573، أو مجرّد حرف (ع- ر- س)... هذا التنوُّع في تقديم البطل ما الغاية منه؟

ثمّة لا معقول كثير في حياة الكائنات المقيمة على الأرض العربيّة. لقد استبدّت الأنظمة السياسية والاجتماعية والدينيّة فيها، حتّى غدت كائنات مشوّهة ممسوخة بلا هوية، وغدا الشخص في أغلب حالاته هامشًا على صفحة الحياة، رقمًا تافهًا في زنزانة تحت الأرض، أو مقبرة جماعيّة، بحيث لا يحقّ له التمتُّع باسم حتّى، لذا يكون مسمّىً حينًا، ومرقّمًا حينًا آخر.

والمدن أيضًا تصبح لها في نصوصك أسماء غريبة مثل: مدينة اللبن- ومدينة الحليب- ومدينة الباشين خمر- ومدينة الأسوار، بل وكذلك هناك دولة البطاطا البيضاء... هل هذه بعض من تلك "الخفة" التي أشار إليها زهير أبوشايب في كلمته، والتي تتدثَّر بها في السرد، والتي تسعى إليها في ماراتون محموم؟ أم ماذا بالضبط؟

هذه مدن بلا هويّة ولا شخصيّة تميّزها، مثلها مثل أي شيءٍ في حياتنا، مدنٌ- مسخٌ، فرّت من قسورة، ثمّ تزيّنت للغرباء والسرّاق. هذه المدن تتدثّر بأزياء قبيحة، وأنا ألاحقها وأرصدها، وأحاول تجريدها من دثارها، ووضعها في الزاوية، كما تحاول – جاهدةً أن تفعل بي.

علاقتي بالمدن علاقة قديمة- حديثة، وأطلّ عليها بعين حمراء. لقد عشتُ في عمّان ونيويورك، ولقد مررتُ بالخليل وطنجة وبخارست ودبيّ.. أنا لستُ محافظًا على الإطلاق، لكن لا يروقني أن تتحوّل مكّة المكرّمة إلى شيكاغو مثلًا.

ويحضر العجيب والغريب كثيرًا، وبشكل ماتع، وأخّاذ.. بل أستطيع أن أقول إنَّ "قهوة رديئة" تلتحف بعوالم غريبة، ومشاهد غير مألوفة في واقعنا المعيش.. هذا يسأل عن قبر ويحشر نفسه داخله وهو حيّ، وذاك يقتل صاحبه لأنه لم ينظف أسنانه، وثالث يطوح بجسده في مضيق البسفور بعد أن رمى نفسه من الحافلة... كيف تبني هذه العوالم الشاذّة؟

واقع منحرف لا بدّ أن يولد من رحمه رجل عديم المروءة، فارٌّ من الزحف، وامرأة غير حنون، تقتل أطفالها، والحالة هذه إذن تولد الوردة ذابلة، ويبول حمار على أسد، فيهرب كثيرون إلى الفناء طوعًا وكرهًا.

دعني أقف معك عند نقطة عجيبة "ربّما".. لـِ"الرقم" سحر ما في نصوصك، تحتفي به كثيرًا: صاحب الرقم 2236573؛ "ركب سبعة وأربعون شخصًا" ؛ "يتحدّث (ع) مع تسع وعشرين امرأة؛ وتزوّج (س) من إحدى عشرة امرأة ؛ قضى سبعة عشر شهرًا تمامها وكمالها وهو منشغل.."و/.../.. لماذا تحديدًا: (22365573)، (47) راكبًا، (29) امرأة، (11) امرأة، (17) شهرًا...؟

ربّما لأنّي أمقت الرياضيّات المعاصرة وأنحاز للحساب البسيط.

ماهي مشاريعكَ الأدبيّة، وماذا سنقرأ لك غدًا؟

بين يديّ روايتان أشتغل عليهما منذ وقت

ليس بالقصير، وفي المطبعة مجموعة قصصيّة بعنوان "بنت الحرام" تعقبها مجموعة قصص قصيرة جدًّا بعنوان "رجل غير مهمّ بالمرّة".

وماذا تقول عن النقد في تعامله مع قصصك؟

سبق وقلتُ في لقاء مع الشاعر عمر أبوالهيجاء إنّني لا أطلب من النّقّاد شيئًا البتّة، بل لا أرجو منهم أمرًا، هذا إن كان في الأردن ما يمكن أن يطلق عليه حركة نقديّة، من حيث المبدأ. إنّني أتابع "لايكاتهم"، على الـ"فيسبوك"، تحت نصوص بائسة، لعاشقة البحر المزجور، وسيّدة الشرق المبهور، وأعرف أيّ منحدرٍ ينحدرون. أقرأ مجاملاتهم (النّقديّة) للكتّاب الذين لا تربطهم بهم، غير علاقات شخصيّة. هم كما تركتهم في الثمانينات، نرجسيّون جدًّا، يحبّون ذواتهم، إنّهم مصابون بالتّرهُّل، ومحشوّون بقطن رديء.

تقرأ مقالًا نقديًّا، أو عرضًا لرواية، أو ديوان شعر، لكاتب تشيلي، فتعرف أنّ (النّاقد) إنّما يستعرض معرفته واطّلاعه الواسع على أدب أميركا اللّاتينيّة. وتراه ثانية يغوص في تجربة كاتب عربيّ، فتعرف أنّه إنّما يبحث عن دعوة لمؤتمر أو مهرجان أدبي في بلد ذلك الكاتب.. إنهم يهربون منّا، كما لو كنّا وباء كوليرا. وأنا لهذا لا أنتبه لما يكتبون، في الغالب، إلّا مَن رحم ربّي، وهم قليل، قليل. لقد حرّرتنا وسائل الاتّصال الحديثة منهم، على الرغم ممّا جرّته علينا من تردٍّ، وإسفاف. أنا أكتب فقط، دون أن التفت إلى ما يقولون.



أنا لا أنكر أنّ مجموعتي "قهوة رديئة" قد تمّ تناولها بالعرض والنقد، ربّما أكثر من غيرها، من قِبَل مجموعة من الأساتذة، لكنّي لم أجد فيها العمق النقديّ المطلوب، إلّا ما ندر.

لكن والحقّ يُقال: فقد لمستُ اهتمامًا نقديًّا مغربيًّا جادًّا بالأدب، يدعو إلى الإحترام. هنا، وأنا أستمع للنقّاد، أو أقرأ لهم، أشعر بالتقدير لجدّتهم وعمق تناولهم للموادّ موضوع النقد، من شعر وقصّة ورواية أو غيرها من صنوف الإبداع.

نزلتَ ضيفًا عزيزًا وكبيرًا بمدينة الناظور المغربية بمناسبة مهرجانها السنوي للقصة القصيرة جدًّا في نسخته الخامسة 2016، وحضرتَ هذا العرس.. كيف تقيِّم مهرجان الناظور للقصة القصيرة جدًّا عمومًا؟

هذا عرس رائق في الرّيف شمال شرقي المغرب، تقوم عليه ثلّة مثقّفة تعمل بكدٍّ وجدّة، دونما ادّعاء ولا ضجيج: جميل حمداوي وجمال الخضيري وميمون حرش وبقية الإخوة والأخوات. أن يستمرّ هذا المهرجان المتفرّد والمكرّس للـ(ق.ق.ج) ستّ سنوات طوال، يعني أنّه معافى وحقيقي، فوق تفرّده.

المسابقة الكبرى في القصة القصيرة جدًّا هي جائزة مهمة في مهرجان الناظور.. هذه الجائزة تحمل اسم "جمعة شنب" تكريمًا لك على كرمك وحظوة اسمك.. ما هو شعورك وأنت تُكرَّم بمناسبة حملكَ لاسم هذه الجائزة الكبرى بمدينة الناظور المغربية؟

هذه الجائزة شرف كبير لي وكرم كبير من المهرجان وإدارته عليّ. لقد كانت مفاجأة كبيرة لي، غالية على قلبي، وخطوة مهمة في مسيرتي مع القصّة.

أن تقف على المنصّة وتوزّع الجوائز، مسؤوليّة كبيرة أمام القصّة والإبداع والجيل الشاب المشارك بإبداعاته. لقد كنتُ أتمشّى والصديق المبدع د.جمال الدين الخضيري على شاطئ بحيرة مارشيكا، ذات مساء من أمسية المهرجان في نسخته الرابعة، وكان يشرح لي مسيرة المهرجان والعقبات التي تجاوزها، وتلك التي ما زال يمرّ بها يومذاك، فشعرتُ آنذاك أنّني أبعد ما أكون من ضيف، بل وجدتني واحدًا من أهل البيت، ووجدتُ أنّ عليّ أن أتصرّف كمساهم في مسيرة هذا المهرجان المعتبر، ولو بمبلغ بسيط، إعرابًا عن امتناني لتلك الجهود الكبيرة، وإسهامًا خجولًا، في دفع مسيرة المهرجان. وفي اليوم الثاني لتلك النزهة الصغيرة، جاءني أخي جمال، وأخبرني أنّ د.جميل حمداوي يصرّ على جعل جائزة مهرجان النسخة الخامسة باسمي، ما شكّل مفاجأة كبيرة لي، ووضع على عاتقي مسؤولية كبيرة نؤت بحملها بحقّ وصدق.

ماذا تقول عن الناظور المغربيّة وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم.. وما الذي أثارك تحديدًا في هذه المدينة؟

أنا أعشق البلدات الصغيرة الهادئة، ولقد زرتُ النّاظور مرّتين، ولو تسنّى لي لأقمتُ فيها.

أثقلتُ عليك.. كلمة أخيرة أديبنا الغالي جمعة شنب..

كلّ ما سبق كان الكلامَ الأوّل، ولم ينته بعد!



أنــا آدمْ!

شعر: نجاح عبدالقادر محمد سرور/ مصر

أنا آدمْ..
حَرثْتُ الأرضَ بالضِّلْعِ!
سَقَيتُ الحقلَ بالدمعِ..
إلى عَرَقي السَّكِيبِ الْمُرّ..
أجلسُ مُسْنِدًا ظَهْرِي!
فلا شجرةٌ.. ولا ثمرَةٌ..
فأَخْبِزُ فِي الْمُـنَى عَرَقِي
وأجْعلُ منه أطْعمَتي!
مُـنَى جُوعِي
وشرياني.. و يَـنْبوعي..!
أنا آدمْ..
تَعِبتُ.. تعبتُ..
تهزمُني جُيوشُ الهَمّ..
أبحثُ وسْط أحلامي..
رأيتُ هناك حَبَّاتي هنا تُـنْـثَرْ..
فحَقلٌ فيه سُـنبلةٌ
وحقلٌ فيه قُـنبلةٌ
وحقلٌ.. على الرغمِ مِن كلِّ الرِّيِّ ما اخْـضَوْضَرْ!!
وفي عَينيّ نهرانِ..
فتجْري مُقلَتي اليُسرَى..
بِـنهْرٍ.. دَمعُه أحْـمرْ!..
يثيرُ الرُّعبَ في نفسي..!
ومن أهوالِ أحلامي..
أشُمُّ الهمَّ والأحزانَ..
لا مِسْكٌ.. ولا عَـنبرْ!!
وتجري مُقلَتي اليُـمنَى..
بنهرٍ.. دمعُه أغْـزرْ
وحَـرْبٌ..بين سُنبلتي.. وقُنبلتي..
تُـرَى يا وِلْدُ..
هل تَخْضرُّ سُـنبلتي..
وهل تُـنصَرْ؟؟!
أم إنّ قنابلَ الأحزانِ فى أيديكُمو أكثرْ؟؟!!
تُرَى مَن مِنهمو قادِمْ؟؟!
أنا آدمْ..
أنا آثِـمْ!
وإثْمي أصْلُ آلامِي..

وقَبرُ جميعِ أحلامي..!
ورغمَ الوعْدِ..
رغم الفَجرِ..
والأملِ الذي يبدو لنا قادِمْ..
أنا نادِمْ..
أنا ماضٍ إلى حَتْفِي..
أنا آدمْ..
أنا آدمْ.





تعاليم خرساء

شعر: خالد أبو حمديّة/ الأردن

أوْقَفَني في عيْنِ الفقدِ،
وقالَ مقامُك أنْ تبكي، تتوجّعَ...
أنْ تمعن في الصّمتِ
وأنْ تتحسَّرْ

علّمني ذاك البكّاءُ
بأنّ جلال الدَّمع
وسرّ الحزن يصير مشاعًا
حين يُفسَّرْ.

-2-

علّمني
أنَّ سجودَ الحرف
على رهفِ الشفة الخرساء،
قيامَةْ

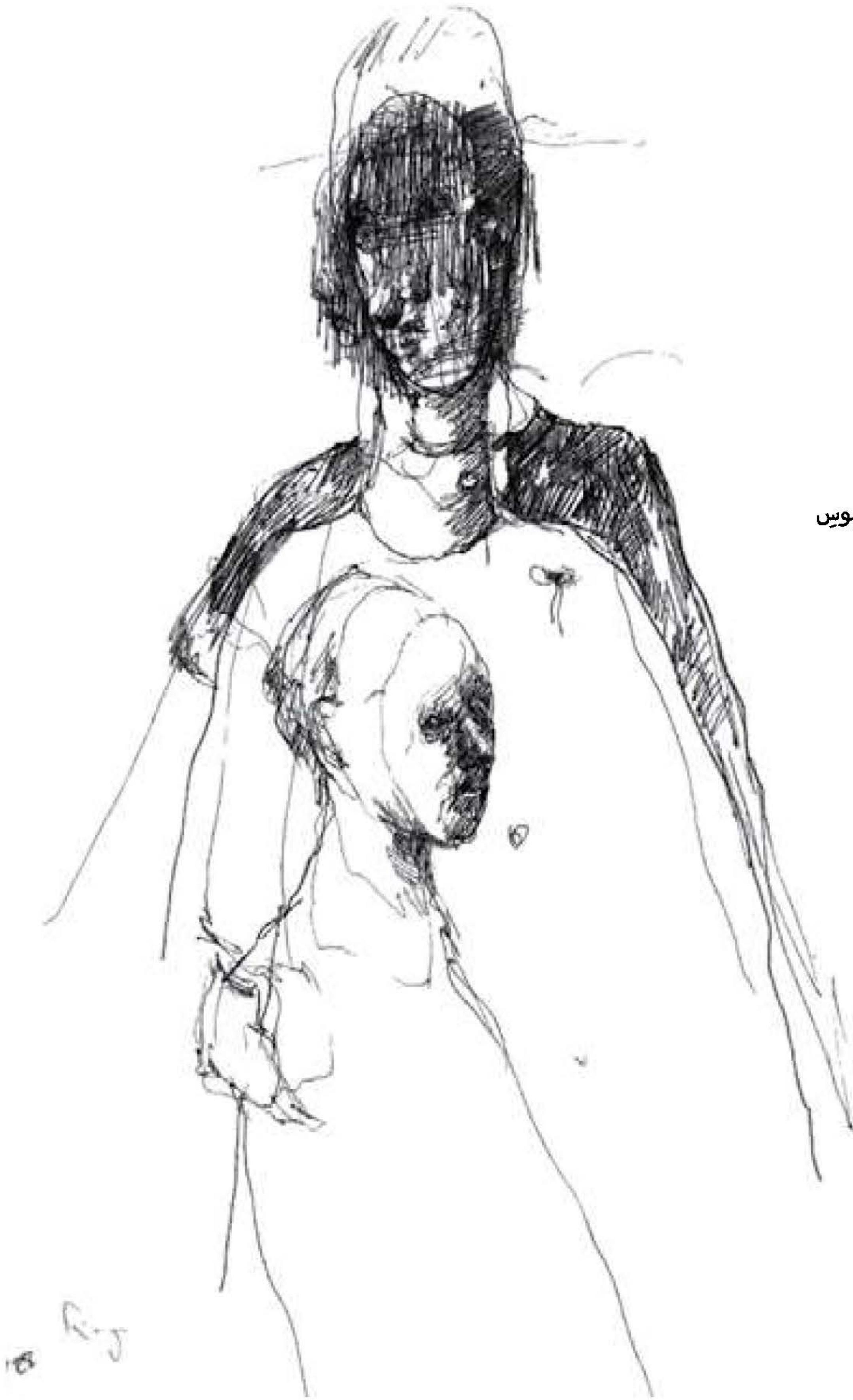
وبأنّ عروجَ المعنى
أبعدُ من شيخ ومريد
وفيوضاتٍ تتجلّى
وكرامةْ

وبأنْ
ما ثمّ إمامٌ أو مأمومٌ
لكنْ ثمّ إمامة

علّمني شيخي
أنّ الحزن العالي محراب الشِّعر،
يباهي بفناء الأسرار
إذا بلغ تمامَهْ.

-3-

الثّلجُ نوايا البُسطاء
وريشُ ضراعتِهم،
والريحَ مواطن شوقٍ ملعونة



ولذلك
علّمني شيخي
ألّا آمَنَ مكرَ الألوانِ
وخَصَّ الأبيضَ،
حين يكون وشاحًا
لامرأةٍ بنزيف الغربة
مطعونةْ.

وكذلك علّمني
-حينَ بكيتُ-
بأنَّ المطرَ
رزانَةَ ماءِ العينينِ المحبوسِ
وأنَّ الثلج
غواياتٌ،
ورُعونةْ.



القفزةُ المؤجّلةُ

قصّة: رمزي الغزوي/ الأردن

لَوْ أنَّ أحدًا لمحنا ونحن نناولهُ الضفادعَ الأربعةَ، ضفدعًا ضفدعًا؛ ليلقمها لقدرِ الماء فوق النار؛ لما شكَّ للحظةٍ إنّهُ لا يعدُّ غداءنا.

ونحن كان علينا أن نصطادَ له ما طلب، من تلكَ الكائنات النطّاطةِ الزلقةِ جاحظةِ العيون، دونَ أن ينتابنا شكٌّ، بأنّهُ سيطعمها لنا، ليس لأنّنا جئناه بدجاجتين سمينتين، بل نحنُ نعرفُ جنّونًا تمامًا، عندما يودُّ قولَ شيء ما.

في الصيف ينامُ في وادي سليمٍ، تحتَ أيّ شجرةٍ متاحةٍ. وشتاءً يعودُ إلى بيتِ أبيهِ وسطَ القرية. لا يؤذي أحدًا، مسالمٌ محبٌّ للناس، على الرغم من أنَّ أغلبهم يعتقدون أنَّ مسَّ جنٍ ضربهُ في أوّل شبابِهِ، وأصابهُ بالعتهِ. وهم يقرّون أنّهُ كان ذكيًّا فوقَ العادة في المدرسة، يحفظُ الكثير من آيات القرآن والأشعار والقصص والحكايات. وحدنا الأربعة، كنّا نراهُ أعقلَ أهلِ القريه، وأحسنَهم عِشرةً، وأطيبهم نفسًا.

لحظتئذٍ رجوناهُ بشدّةٍ، ألا يلقى الضفدعَ في الماء، وقد بدأ بالغليانِ، وسطحهُ يفورُ فورانًا بصوتٍ مسموع. لكنّهُ طمأننا بألّا نخفاف؛ فالضفدعُ سينجو.

وما إن ألقاه في الماءِ الغالي؛ حتى قفز الضفدعُ قفزةً نافت على الخمسةِ أمتارٍ أو أكثرَ. فصحنا مُكبّرين من عجبٍ، فللمرّةِ الأولى نرى ضفدعًا ينفّذُ مثلَ هذه القفزةِ الهائلةِ، ولو أنّهُ قفزَ بمثلها، ونحن نطاردُهُ، لما استطعنا أن نصطادَهُ، ونجلبه مخفورًا إلى عذاب جنّون.

والضفدعُ الثاني كانت قفزتهُ أقربَ إلى قفزةِ الأوّل، إن لم تكن أبعدَ منها قليلًا. وكذلكَ الثالث، والرابع، ونحن في ذهولٍ ما بعده ذهول. فكيف استطاعت الضفادع النجاةَ من هذا الماء الحارق؟

وكيف لم يسلقها ويجعلها حساءً في الحال؟

لم يمنعنا ذهولنا من سؤالَ جنّونٍ عن مصير الضفدعِ الخامسِ، والأخير، الذي ظلَّ في قبضته. فقال بصوت هادئ:

- أنتم كنتم الضفادعَ الأربعةَ التي نَجَت، أيّها الأصدقاء. وهذا أنا، الضفدعُ الأخيرُ، الذي سيموتُ بكلِّ أسفٍ.

لم نفهم ما قصده، لكنّه وبحركة خاطفةٍ، دلقَ قِدرَ الماء المغلي، وملأه من جديد بماءٍ باردٍ، ووضع الضفدع في قعرهِ بهدوءٍ. وطلب منّا أن نذكي النارَ تحتهُ، بمدِّها بمزيدٍ من الأحطابِ الجافةِ.

لم نشكَّ للحظةٍ أنَّ هذا الضفدع الذي كان أكبرَ الضفادعِ المصطادةِ. لم نشكَّ أن قفزتَهُ ستكونُ أبعدَ من القفزاتِ الأربعِ. وسينجو مثلها. لكنَّ "جنّون" قال بصيغة التأكيد:

- بل سيموت سَلقًا، وهو ينظرُ إلى نفسه، وينتظر.

بدأت حرارةُ الماءِ ترتفعُ شيئًا فشيئًا، ونحن نقول ونتمنّى: الآن سيقفزُ هذا الأبله، ويمضي خلف أصدقائهِ، ويعودُ إلى بيته ونقيقِ زوجته. إلا "جنّون"، فقد ظلّ يردِّدُ:

- بل سيموت، بل سيموت.

بدأتْ خيوطُ البُخارِ تنسلُّ مرتفعةً من سطح الماء. والضفدعُ في القعرِ نراهُ مُبحلقًا ساكنًا لا يتحركُ. وقد كان بودّي أن أهمزه بعصا طويلة، لكنّ جنّونًا أشار أن أدع سجين الماء يفرّ وحده من مصير الحساء إن استطاع.

وضعتُ رأس إصبعي في الماء، فسحبتها بسرعةٍ؛ فقد كانت لا تطاق، وهي توشك على الغليان، والأبله ساكنٌ لا يتحركُ في القعرِ. فتساءلتُ لماذا يبقى في فمِ الموت؟ لماذا لا يقفز؟ وماذا ينتظر؟ في اللحظة التي رأينا فيها سطحَ الماءِ يتقلّبُ معلنًا بدءَ حالةِ غليانهِ، صدرت عن ضفدعِنا المسكينِ حركةٌ واحدةٌ فقط. نتر فيها قائمتيهِ الخلفيّتين بقوّةٍ، ثم تصلّب بعدها مرتفعًا فوق الماء جثةً صلبة، تحرِّكها فورانات الغليان.

عندها دلق جنّونٌ قِدرَ الماء؛ ليسيل الضفدع المسلوقُ، وتعود جثتهُ إلى مفقسِ بيضهِ. وأصابنا الإعياءُ من هذا المشهدِ المؤلمِ. فقال لنا مجنوننا بصوتٍ باكٍ:

- اقفزوا مباشرةً، أيّها الأولادُ حينما تحسّونَ بأيّ وخزةٍ لا تُعجبكم. لا تؤجّلوا قفزتكم المستحقةَ أبدًا. أنا أجّلتُ القفزةَ، حتّى اعتدتُ على حرارةِ الأشياءِ، ولهيبها ووخزها وقرفها، اعتدتُ عليها شيئًا فشيئًا. الاعتيادُ موتٌ محققٌ. وأنا سأموتُ ها هنا. مثلما ماتَ ضفدعنا. فلا تتعوّدوا على شيءٍ. اقفزوا.

في طريق العودة خمّنا، أنَّ الضفدع فقد حياته، لأنه أجّل قفزته. فقد كان يحدّثُ نفسهُ، بأنّه سيقفزُ بعدَ قليلٍ، والماء ترتفعُ حرارتهُ ببطءٍ. وهو ظلَّ يعتادُ على الحرارة حتى وصل إلى حركتهِ الأخيرةِ، التي لم يستطع أن يغادرَ فيها موتَه.





لحظة انشطار

قصة: حنان باشا/ الأردن

الضَّجيجُ المنبعث من داخل تلك الأقفاص يعلن عن ثورة تتأجَّج تكاد تزهق روح الخافق، يتزامن مع دفق كبير مثل سيل عرمرم.

في خضم ما يجري..

أحتاج نبيًّا برسالة سماوية، وإن انتهى عصر الأنبياء، ليس أقلّ من وحي أو طيف نوراني يحمل شرحًا لكل ما ألمّ بي!

لعلّها لحظة انشطار تولّد ذلك الكم الهائل من الطاقة، وإن كانت تختلف، تبعثر تلك الأجزاء وتحيل كل شيء، أيّ شيء، لذرات متناهية الصغر حتى تذوي..

كان لزامًا عليّ فعل ذلك، وما كنتُ أستطيع تحمُّل الانفجار دون أن يسفر عن انشطاري كألف ألف شظيّة.

* * *

أمدُّ يدي وأُعيدها، أفتح الباب الصغير، أسترق النظر، أحاول اتخاذ قرار حازم، لأعيدها نحو صدري بقبضة ملتوية، أعتصر قميصي المفتوح وتبدو حبّات العرق مثل عين دامعة تَرَكَت العنان لحزنها تتعرّج مثل سلسلة من الفضة.

تصيبني بدغدغة أفرد أصابعي وأعود لاستراق النظر...

علبة... اثنتان تكفيان؟

أجل كافية، ولكن البركة في الرقم ثلاثة، أحمل واحدة تهتزّ بفعل الرَّجفة المفاجئة، تُصدر رنّة أشبه بضوضاء الخرز المتساقط.

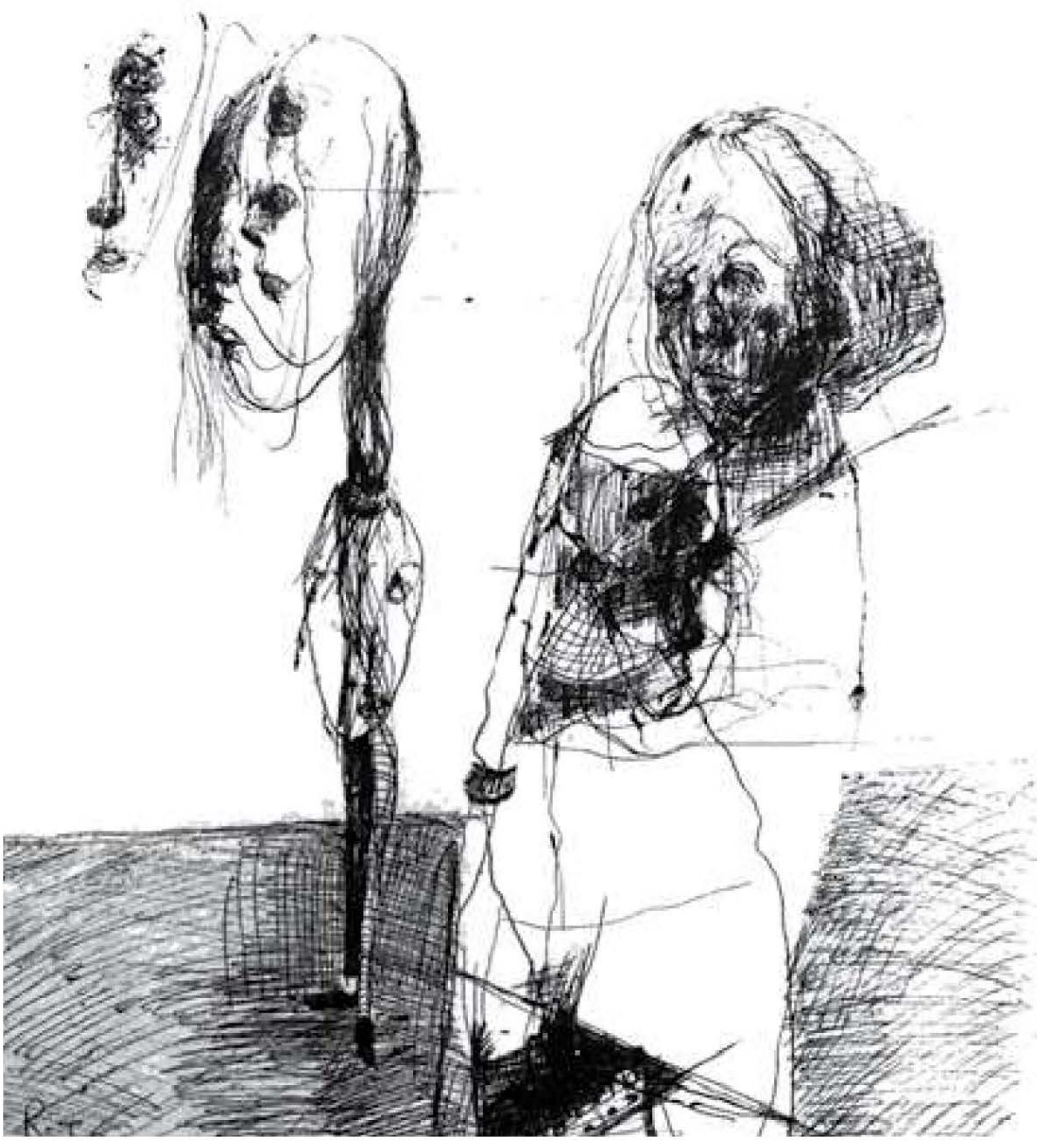
أفتح إحداها، اقلبها، أُسقِط ما بداخلها؛ يتدحرجن مثل حبّات القمح بلون أصفر فاتح... جميلات... يتكوّمن الواحدة تلو الأخرى. كنتُ قد بدأتُ العد وتوقّفتُ عند الرقم عشرة، ما عدتُ أكترث، أحكمتُ قبضتي وتركتُ باب الصيدلية مشرعًا واتّجهت نحو النافذة، المشهد ذاته..

جرعة ماء و"كمشة" دواء.

شجر الزيتون طال حديد النافذة، وحمل ما

حمل من أقراط خضراء تتراقص بفعل الهواء.
موسم الحصاد اقترب، جرعة ماء "كمشة" دواء...
جارتنا التي لا تتوقف عن السباب والصراخ على صغارها، وقد اعتدنا شكواها، كيف لنا أن نلوم امرأة لا تتوقف ساعتها البيولوجية!
لعلَّ في صوتها بعض السلوى لقلبٍ مكلومٍ أنْ لستَ وحدكَ موجوعًا.

جرعة ثالثة و"كمشة" بدأت تترك طعم مرار يقشعرّ له البدن، لتعود جرعة ماء أكبر كنجدة.
بائع شعر البنات يغني بصوت يخصّه، وليس مهتمًّا أن يحصد شهادة تكريم أو اعتراف بأنه يمتلك حنجرة ذهبية:
"شعر البنات يا بابا شعر البنات
سكر نبات يا بابا سكر نبات".



لو كنتُ أملكُ بعضه... هذا المرار قاتل.
جرعة ماء...
لم يتبقَّ في الكأس!
أسكب أكثر وأغرِف من الحبّات الصفراء، تجذبني حبّات "فوشيّة" لكن حجمها أكبر بعض الشيء، وتدور العجلة؛ مَن سيسبق مَن، الزمن أم أنا!
* * *
لا أحد يرتاب بهذا الهدوء، ليس ثمة أحد، هم غائبون، لعلهم منذ ألف عام يفعلون.
ما بين الصالة وغرفة النوم جرعة أخرى تأخذ طريقها في الحلق الذي بدأ يقدِّم اعتراضه على تلك النّكهات البغيضة التي تتوالى تباعًا، ولا رحمة، شهيق زفير...
صوت ينبعث من مكان بعيد للغاية:
- يا أنتِ أتدركين أي مصيبة تفعلين؟
ليس بذي بال، صوت ضعيف وممض.
- توقفي الآن حالًا وإيّاكِ وشرب المزيد.
- ليس من شأنكَ ارحل.
جرعة أخرى و"كمشة" مختلفة الألوان، أصفر، "فوشي"، ما أجمل تلك مشمشيّة!
ألوان زاهية بنكهات حارة أشبه بحنظل تتجرَّعينه بكل إصرار، فهل كنتِ يومًا عاقلة؟
المرأة التي أطلّت من المرآة وانحنت خارجة بكلّ قواها تصرخ لاهثة: "يا حمقاء كفاكِ تهوُّرًا ستقتليننا، لا أرغب بالموت الآن".
تمدّ يدها، تتشبَّث بطرف المرآة كمن علق داخل فتحة مسوَّرة بقضبان، تتصبَّب عرقًا، يهتزّ صدرها المندفع بعنفوان، تهزّ رأسها كبندول ساعة أخرق، شعرها يتبعثر، تذكِّرني بقصيدة لنزار:
"والشَّعر الغجريّ المجنون يسافر في كل الدنيا".
- أيييه ما لنا وللشعر الآن... أوووف.
- توقفي يا هذه، تسببين لي صداعًا.
- من أنتِ؟
- ما أكثر الدخلاء في حياتنا، مَن سمح لكِ باختراق مرآتي تعيثين فسادًا في غرفتي؟
الدنيا تدور
أين الوسادة، رأسي يكاد ينفجر. ماء، أريد ماءً بطعم آخر...
أرغب برشفة من ماء المطر...
- طعمه لذيذ أتذكرين؟
شهيق زفير...
تزفرين بحرارة، يدك تهبط بضعف، وتعاندين كل صوت تأتي به تلك المرأة المجنونة
فوق رأسك، تهزك بقوة، "أفيقي بحق الرب لا تنامي...".
وجهها مألوف كيف ذلك؟
شهيق زفير
تشعرين بنمنمة بأطرافك، تغيبين عن الوعي، تحاولين جاهدة إيقاف ذلك النبض العنيف عند صدغيكِ ولا تملكين القوة لرفع يدكِ...
تسقط الحبات، تتناثر على غطاء السرير، يهرب بعضها نحو الأرض.
زفير زفير
خفيفة أنتِ...
الصوت يغيب، يخفت الضوء وتختفي كل المعالم.
يحلُّ الظلام فجأة، وينتهي كل شيء.



نص موجَّه إلى الكون

نص: رفيدة الشمايلة/ الأردن

الكَوْنُ ضيّق
وجه طارئ في المرآة...
امرأة بكامل حزنها، وبنصف روح.
اللّيل مطبق، اللّيل موجع يا رفيق..
شمعة، فينار ضوء في نهاية كهف. عقارب السّاعة تنغرز في قلب الورد.
موقف السّيارات ممتلئ. فجأة تذكّر أنّه لم يضع تاريخ نهاية الصّلاحيّة على قصيدته الـ"قبلِ أخيرة".
امرأة تضجّ بالعطر.. امرأة ينبت الياسمين فوق خديّها، الماء ينهمر، الياسمين لا يموت.
القهوة تحتاج عرّابًا، يحدّثني أحد الطّيبين عن قهوة فريدة وغريبة اسمها قهوة بالملعقة، الملعقة معلّقة فوق طبّاخ القهوة بانتظار غليانها. الملعقة تترك نكهة لذيذة وخارقة وفظيعة في القهوة. الملعقة محروقة وتترك أثر حرقها في القهوة. وأحد الأغبياء صدّق الفكرة، وصار لا يشرب القهوة إلا بالملعقة.
وجه يشبه البدر. هكذا كان يردّد، وروحك ملاك.
يعيد التفكير في مسألة المكان الواحد الذي يجب أن يجمعنا. لا بأس سيكون كلّ منّا على حدة، ولكنّنا معًا.. في كلّ الأحوال نحن معًا.
اللّيل، مشكلتي الحقيقيّة هي اللّيل.
الصّحراء سرقت نصف قلوبنا يا رفيق.. الصّحراء فيها وبها وعنها ومعها. الكون يجتمع في الصّحراء إذا أمعن النّظر.
امرأة ترتدي فروة، ويرتجف بين يديها نجم خائف. لأول مرّة أدرك أنَّ النّجوم تجبن.
قرب البحر، فجأة رجل يتحدَّث عن بطولاته.. يقول إنّه ذات مرّة رفض أن ينصِّب ملكًا لأنّه يشعر بالملل من الحكم. ابن المحظوظ يحبُّ أن يظل عبدًا.
الغاردينيا، إحدى كذبات الشّعراء المثقّفين.
الحصان، ما زال حلمًا، في النّهاية أنت كاذب مهما



بدا لك أنّك صادق.

الكون ضيّق، ولا شكّ أنّ قلبك ضيّق.

امرأة بكامل روحها مضت نحو جنونك. امرأة بكامل حزنها عادت إلى جنونها.

إشارة المرور حمراء. المنعطف قريب. قف. استدر يمينًا. ممنوع الاصطفاف. السّيارة مجنونة.

عنيدة، رأسكِ يابس. والعالم يحتاج لامرأة حكيمة لا رعناء.

الصّحراء، مبتدأ الحكاية ومنتهاها. امرأة بريّة لا تقاوم الصّحراء. ونجم خائف يرتجف بين يديها.

جندي، قلعة، فيل، حصان، وزير، ملك. لعبة الشطرنج كذبة كبيرة، الشطرنج يُلعب بالنّرد.

حاكم، جلّاد، مفتّش، لصّ./ لصّ، لصّ، لصّ، وأنتَ وحدك لصّ.

طفلة تهمس لكَ على الرصيف المحاذي لعمرك البائس، الحروف متداخلة. الطّفلة تهمس، وأنت تبحث.

امرأة تلاحقك. الوشاح أحمر. والمعطف قصير. كذبة بيضاء. سأهيل التراب على روحك، ارقدي بسلام ولا تخافي.

الشاطىء ما يزال قبيحًا. الصّحراء لا تزال بخير. والنّجم لا يزال خائفًا يرتجف. وحدها امرأة بنصف روحها تتحرّك على رقعة الشّطرنج، الأبيض والأسود والحاكم والمحكوم. القاتل والقتيل وثأر بعمر ياسمين. مطر شديد، والياسمين ما يزال حيًا.

إشارة المرور صفراء، والنّجم، وحده كاذب، خائفًا يرتجف في سيارة خضراء.

نوافذ ثقافيّة

محمد سلام جميعان/ الأردن

ثقافة عربيّة

الرجل والمرأة في التراث الشعبي/
شوقي عبد الحكيم

تَتَبايَنُ آليّات النَّظر إلى الفولكلور أو التراث الشعبي العربي بما يحتويه من مأثورات تتضمَّن فيضًا من الشعر الشعبي أو الأشعار الغنائيّة النمطية ذات الملمح الجمعي الذي تشارك فيها الجوقة والمغنيون الانفراديّون، بالإضافة للحكاية الشعبيّة وأنماطها، وتركة السِّيَر والملاحم التي تشكل وجدان المجتمعات العربيّة كما تتبدّى في السيرة الهلاليّة، والزير سالم، والملوك التبابعة، وحمزة العرب، والأميرة ذات الهمّة....

ويرى المؤلِّف أنَّ المأثورات الشعبية العربية لا تقتصر على الأدبيات والفنون القوليّة والتعبيريّة من رقص وموسيقى ومسرح مرتجل وإنشاد شعائري، بل تشمل الصناعاتِ والحِرف التقليديّة من الإبرة حتى الصاروخ، ما بين معمار، وأزياء، وصدفيّات، ومعادن، وسجاد يدوي، وزجاج، وسيراميك، وفخاريّات... إلخ.

ويكشف المؤلف عن تركة الأسلاف المتوارثة هذه، والتي لا تغفل أي ممارسة جمعيّة يوميّة

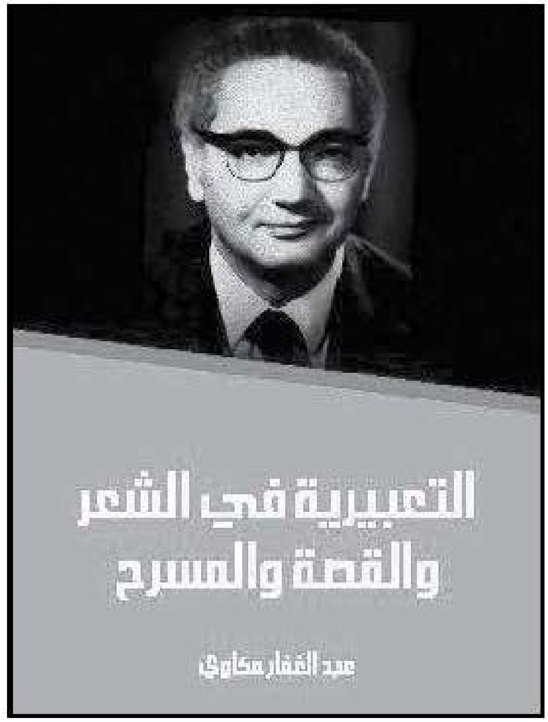


حتى المطبخ وتاريخه من النيء إلى المطبوخ، فضلًا عن الممارسات والسلوك اليومي تحت تأثير العادات والموروثات المتوالدة توالدًا ذاتيًّا عبر أنماط وقنوات تراثنا العربي المتواتر منذ عصور ما قبل العلم والعقل، وأخطاره الجسيمة على بلداننا وكياناتنا العربية... فثمّة في التراث الشعبي ما لم تنكسر شوكته -وفق المؤلف- بل لم يصبْه التغيير والتفهُّم الواقعي بما يتوافق مع تغيُّر علاقات الإنتاج التي اعترت عالمنا. ومن أبرز هذه القضايا العلاقة الملتبسة بين الرجل والمرأة في التراث الشعبي من خلال سريان عمليّات الخداع للحفاظ على ما يسمّيه دعاة الجبريّة التاريخيّة والتراثيّة "روح التاريخ" والذي ليس في حقيقته سوى روح هؤلاء السادة أنفسهم، بعيدًا عن حركة الإنسانيّة وتطوُّرها العقلي.

ومن هنا يدعو المؤلف إلى إعادة تفهُّم واقعنا، والوقوف على حقيقة متناقضاتنا بالنُّهج نفسه الذي حققته المجتمعات الصناعية، وما فوق الصناعية، دون الإغراق في صدى الماضي وسحره، وجاذبيّته الخارقة ممثلًا في الموروثات والممارسات والمقولات الفولكلوريّة والأساطير، فقد كانت العلاقة الحياتيّة الأولى من الرجل والمرأة هي صناعة الحياة نفسها وتطوُّرها. ومن هنا كانت نظرة التراث الشعبي إلى الحب والعشق والزواج والإنجاب وغيرها من القضايا ذات الاتصال بالمرأة. فبعد أن يتحدّث المؤلف عن الذاكرة الشعبية الجماعية الفولكلورية، يلتفت بالحديث إلى بلقيس ملكة سبأ العربيّة، وحكاية حسن ونعيمة وشفيقة وزليخة لدى كل الشعوب، ويومئ باستفاضة إلى مسرح مندثر للنساء فقط، وأمراض الحب والعشق، وممارسات وأغاني الزواج والإنجاب، ولتابو وظواهر العرس العربي المختلط، ونصوص لأغاني الزواج والإنجاب.

التعبيريّة في الشعر والقصة والمسرح/
عبد الغفار مكاوي

يرى الكاتب أنّ "التعبيريّة" حركة أدبيّة بدأت في ألمانيا في أوائل القرن العشرين، وامتدّت ما يقرب من عشرين سنة، ثم اختفت في بلدها الأصلي فجأة، ولاذ أصحابها بالصّمت، أو تشتّتوا في المهجر، أو سقطوا في الحرب العالميّة الأولى، أو انسحقوا تحت أقدام الطغيان، وأنّ هذه الحركة نشأت أول ما نشأت في مجال الرّسم، وكانت ردّ فعل للمدرسة التأثيريّة، وإيذانًا بالتحوّل عن



أسلوبها في الرّسم والأدب إلى التعبير عن شعور عميق أو إحساس شامل يكشف عن حقيقة الإنسان بأكمله. ثم التقط النقاد الكلمة وأطلقوها على حركة أدبيّة قامت بها طائفة من الشباب القلق الثائر في برلين وميونيخ وبراغ، عبّروا في الشعر والمسرح والقصة عن فزعهم من رعب الحرب، وإشفاقهم من زحف "التكنيك" والعلم الوضعي، ووحدتهم في زحام المدن الكبرى، وشوقهم إلى عالم إنساني جديد يتوفر فيه العدل والكرامة والمحبة والأخوة بين البشر. ويؤكّد كذلك أنها لم تنته بموت أصحابها أو عزلة مَن لا يزال منهم على قيد الحياة. فما زالت أصداؤها تتردّد في كثير ممّا نقرؤه اليوم من الشعر الجديد ومسرح الطليعة، أو نسمع عنه من التيارات الثوريّة في التعبيريّة في الشعر والقصة والمسرح والحياة. فالتعبيريّة حركة أدبيّة، وسيظل جوهر أعمالها الأدبيّة أو معظمها باقيًا لا يشيخ ولا يموت، وهو الدفاع عن "الإنسان" المطلق في وحدته وبراءته، وشوقه للمحبة والسعادة والسلام، والدعوة المخلصة إلى مجتمع جديد يحقق كرامته وكبرياءه، ويحميه من الذل والذبح والانكسار.

ويقدّم الكاتب نماذج من كتابات أبرز ممثّلي هذه الحركة، في فنون الشعر والقصة والمسرح، وانعكاساتها في الحياة الأدبيّة والواقعيّة، عاطفًا الحديث عن تجاربهم بلغة يمتزج فيها التعبير الأدبي بالروح الفلسفيّة، وبالحسّ النقدي الذي يلتقط أدقّ خلجات التعبير، اتّخذت سبيلها على امتداد ثلاث وسبعين صفحة، هي مجموع صفحات الكتاب.

ثقافة عالميّة

التعدديّة الثقافيّة/

علي راتانسي، ترجمة لبنى عماد تركي

يصدّر الكاتب مؤلّفه بالعبارة التالية، لياسمين علي بهاي: "لا بدّ من أن تنال الثقافات المختلفة التقدير، لكن لا يصحّ أبدًا أن تنال الأسبقيّة على حقوق الإنسان الأساسيّة". ثم راح يوجّه النقد لكل من التعدديّة الثقافيّة ومناهضة العنصريّة كما كانتا تمارسان في المملكة المتحدة، لا سيما في مجال التعليم.

وينوّه الكاتب إلى أنّ أنصار التعدديّة الثقافيّة ينظرون إلى الثقافات العِرقيّة نظرة تبسيطيّة

على أنها متجانسة وذات خصائص ثابتة وأساسيّة وجوهريّة، وأنَّ المجتمعات متعدِّدة الثقافات هي "آنية سلطة" تحتوي على ثقافات عرقيّة منفصلة لا تمسُّ إحداها الأخريات. وأنَّ إشكاليّة العنصريّة باعتبارها تحيُّزًا غير عقلاني يمكن القضاء عليه من خلال التثقيف عن الثقافات "الأخرى".

ويرى أنَّ ردّة فعل عنيفة تولَّدت في هولندا ضدّ صيغتها الخاصة من التعدديّة الثقافيّة، في حين ظلَّ الفرنسيون -بالتزامهم بالجمهورية والعلمانية- يديرون ظهورهم رسميًّا لما اعتبروه تجاوزات "أنجلو ساكسونيّة" (أي أنجلو أميركيّة) في إطار التجارب التي أجريت في ميدانيّ التعدديّة الثقافيّة والاعتراف العلني بعرقيّات وأديان متعددة.

ويناقش المؤلف في هذا الكتاب التعدديّة الثقافيّة في بريطانيا وفي هولندا وفرنسا وغيرهما من أنحاء أوروبا، منعطفًا إلى التعدديّة الثقافيّة في كندا والولايات المتحدة الأميركية وأستراليا وبعض البلدان الآسيويّة، ولكنَّ تركيزه بالأساس انصبَّ على أوروبا الغربيّة، وكيف أنَّ التوترات والصراعات القائمة بين مبادئ حرية التعبير من ناحية والهويات الجماعية وحساسياتها من ناحية أخرى حوَّلت العالم إلى مناطق ملتهبة، كما في الجدل الذي ثار بشأن سلمان رشدي لدى نشر كتابه "آيات شيطانية"، واغتيال المخرج ثيو فان جوخ في هولندا، ونشر الرسوم الكرتونية الدنماركية للنبي محمد (عليه السلام). وتناول بعض القضايا ذات الصلة بالتوفيق بين الحريات الفرديّة والاعتراف بالهويات الجماعيّة في فصول عدة من الكتاب. وأشار إلى أنَّ أغلب الاتهامات الموجَّهة إلى التعدديّة الثقافيّة كما تعرض في النقاشات العامة إما مضلِّلة أو مبالغ فيها.

ورسم في خاتمة الكتاب استراتيجية تدعو لإعادة النظر اللازمة لتخطي مرحلة التعدديّة الثقافيّة، مستندة إلى فلسفة التواصل الثقافي التي تتطلّب إقامة قدر من الحوار والتفاعل بين العِرقيات، وهي استراتيجية -بحسب المؤلف- تفوق ما تطلَّبته معظم صور التعدديّة الثقافيّة -من خلال السياسات الرامية إلى تقليل الحرمان العِرقي- لكي تصبح أكثر فعاليّة من قبل، وتشجيع كل محاولة تُبذل في سبيل كبح جماح أوجه التفاوت الأشمل بين الطبقات وبين الجنسين داخل الدول القوميّة الأوروبيّة، وفي سبيل تشجيع معالجة أوجه عدم المساواة بين دول العالم، التي ستظل تدفع سكان الجنوب والشرق إلى شمال دائم الإحجام عن توفير العمل أو الملاذ إلّا في ظل أقسى الظروف.

